ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

2
1958

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ANUL V

2

1958

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMITETUL DE REDACȚIE

ACADEMICIAN G. OPRESCU — redactor responsabil; ACADEMICIAN MIHAIL JORA; ACADEMICIAN TUDOR VIANU; ACADEMICIAN DUILIU MARCU; K. H. ZAMBACCIAN, membru corespondent al Academiei R.P.R.; I. JALEA, membru corespondent al Academiei R.P.R.; ZENO VANCEA; SIMION ALTERESCU; TUDOR ANDREI; MIRCEA POPESCU; AMELIA PAVEL.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SUMAR

ARTĂ POPULARĂ

GEORGETA OŢETEA, Broderii mărgineneşti 13

ARTĂ MEDIEVALĂ

MARIA-ANA MUSICESCU, O broderie necunoscută din vremea lui Neagoe Basarab 35

CORNELIA PILLAT, Tradiţie şi inovaţie în arta Ţării Romîneşti din a doua jumătate a secolului al XVII-lea: Biserica Cretzulescu din satul Rebegeşti 51

ARTĂ MODERNĂ ŞI CONTEMPORANĂ

G. OPRESCU, Grigorescu, un profil 81

MIRCEA POPESCU, Orientări în istoriografia de artă sovietică 89

AMELIA PAVEL, Începuturile « genului» în pictura şi grafica romînească 99

TEATRU

ANCA COSTA-FORU, Spectacole de divertisment la curţile domneşti şi boiereşti în epoca feudală. 127

MARGARETA BĂRBUŢĂ, Consideraţii asupra repertoriului teatral al Şcolii filarmonice din Bucureşti 1833—1837 139

MUZICĂ

MIHAI RĂDULESCU, Noua creaţie romînească de operă 149

ELENA ZOTTOVICEANU, Prima simfonie romînească 159

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Un document despre o casă ţărănească din anul 1765 *(Aurora Turcu)* 167
În jurul datării a două vechi broderii romîneşti *(Emil Lăzărescu)* 169
Rezultatele unei călătorii la Praga în noiembrie 1958 *(G. Oprescu)* 174
Noi cercetări asupra activităţii lui Grigorescu în Franţa *(Remus Niculescu)* 175
Pe urmele lui Andreescu în Franţa *(Radu Bogdan)* 184
Pictorul ardelean Constantin Georgescu *(Teodor Ionescu)* 187
Figurine de actori şi măşti de teatru din epoca elenistică găsite pe teritoriul ţării noastre *(Irina şi George Franga)* 190
Pe marginea unui manuscris de Louis Wiest *(Mihai Rădulescu)* 192
O lucrare necunoscută - pe motive romîneşti - de Max Bruch *(Barbu Brezianu)* 197
Repertoriul lucrărilor redactate în cadrul Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R. de la 1 ianuarie 1958 la 31 decembrie 1958 203
Index alfabetic 205

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

СОДЕРЖАНИЕ

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

ДЖОРДЖЕТА ОЦЕТЯ, Мэрджинепские вышивки 13

СРЕДНЕВЕКОВОЕ ИСКУССТВО

М.-А. МУСИЧЕСКУ, Неизвестная вышивка времен Нягое Басараба 35

КОРНЕЛИЯ ПИЛЛАТ, Традиции и новшества в румынском искусстве второй половины XVII века. Церковь Крецулеску в селе Ребеджепти 51

НОВОЕ И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

Г. ОПРЕСКУ, Очерк о Григореску 81

МИРЧА ПОПЕСКУ, Направления в историографии советского искусства 89

АМЕЛИЯ ПАВЕЛ, Начала румынской жанровой живописи и графики 99

ТЕАТР

АНКА КОСТА-ФОРУ, Представления при господарских и боярских дворах в феодальную эпоху 127

МАРГАРЕТА БЭРБУЦЭ, Относительно репертуара театральной школы при Бухарестской Филармонии 1833—1837 годов 139

МУЗЫКА

МИХАИЛ РЭДУЛЕСКУ, Новое румынское творчество в области оперы 149

ЕЛЕНА ЗОТТОВИЧАНУ, Первая румынская симфония 159

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Документ о крестьянском доме 1765 года *(Аурора Турку)* 167
В связи с датой двух старинных румынских вышивок *(Эмиль Лэзэреску)* 169
О результатах поездки в Прагу в ноябре 1958 года *(Г. Опреску)* 174
Новые исследования о деятельности Григореску во Франции *(Ремус Никулеску)* 175
Об Андрееску во Франции *(Раду Богдан)* 184
Трансильванский живописец Константин Джорджеску *(Теодор Ионеску)* 187
Статуэтки актеров и театральные маски эллинистической эпохи, обнаруженные на территории страны *(Ирина Франга и Г. Франга)* 190
По поводу рукописи Луи Виста *(Михай Рэдулеску)* 192
Неизвестная композиция на румынские темы Макса Бруха *(Барбу Брезяну)* 197
Список работ, отредактированных в Институте Истории искусств Академии РНР с 1 января по 31 декабря 1958 года 203
Алфавитный указатель 205

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SOMMAIRE

ART POPULAIRE

GEORGETA OŢETEA, Les broderies de la Transylvanie méridionale 13

ART MÉDIÉVAL

MARIA-ANA MUSICESCU, Une broderie peu connue de l'époque de Neagoe Basarab .. 35

CORNELIA PILLAT, Tradition et innovation dans l'art valaque de la seconde moitié du XVII^e siècle: l'église Cretzulescu, de Rebegeşti 51

ART MODERNE ET CONTEMPORAIN

G. OPRESCU, Grigoresco. Quelques traits généraux 81

MIRCEA POPESCU, Orientation de l'histoire soviétique de l'art 89

AMELIA PAVEL, Les débuts du « genre » dans la peinture et les arts graphiques roumains 99

THÉÂTRE

ANCA COSTA-FORU, Spectacles et divertissements des cours princières et seigneuriales de l'époque féodale roumaine 127

MARGARETA BĂRBUŢĂ, Quelques considérations sur le répertoire théâtral de l'école philharmonique de Bucarest (1833 - 1837) 139

MUSIQUE

MIHAI RĂDULESCU, Nouvelles créations roumaines dans le domaine de la musique d'opéra 149

ELENA ZOTTOVICEANU, La première symphonie roumaine 159

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Un document relatif à une maison paysanne de 1765 *(Aurora Turcu)* 167
De l'époque de deux broderies roumaines anciennes *(Emil Lăzărescu)* 169
Les fruits d'un voyage à Prague, en novembre 1958 *(G. Oprescu)* 174
Nouvelles recherches sur l'activité de Grigoresco en France *(Remus Niculescu)* 175
Sur les traces d'Andreesco en France *(Radu Bogdan)* 184
Le peintre transylvain Constantin Georgesco *(Teodor Ionescu)* 187
Figurines d'acteurs et masques de théâtre de l'époque hellénistique découverts sur le territoire roumain *(Irina et G. Franga)* 190
En marge d'un manuscrit de Louis Wiest *(Mihai Rădulescu)* 192
Une œuvre inconnue de Max Bruch, sur des motifs roumains *(Barbu Brezianu)* 197
Répertoire des ouvrages publiés par l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie de la République Populaire Roumaine, du 1er janvier au 31 décembre 1958 203
Index alphabétique 205

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARTĂ POPULARĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

BRODERII MĂRGINENEŞTI

de GEORGETA OŢETEA

Mărturii vechi — stampe, gravuri sau descrieri de călători — despre costumul romînesc din Transilvania evocă femei și bărbați în costumul asemănător aceluia care, în liniile sale esențiale, s-a păstrat pînă astăzi în Mărginime. Unele stampe ni-i reprezintă la tîrgul Sibiului, sau în drum spre tîrg [1], altele în satele lor [2] sau în mijlocul unor peisaje de munte.

Perechea răşinăreană pe care ne-o reprezintă Leonhard [3] în 1816 e în costum de vară: femeia poartă furca la brîu, iar bărbatul cîntă din fluier. Atît în stampa aceasta, cît și în alte stampe [4] și descrieri, costumul apare împodobit cu motive colorate: la femei, în jurul gîtului, pe piept și pe umăr; la bărbați, la gît, la tăietura din față și jos la mîneci. La cojoace, dungi colorate acoperă cusăturile de la umeri și mîneci; marginile din față și din jos, de jur împrejur, sînt întărite cu o bordură, în care albul alternează cu negrul. Pe suprafața cojocului, în față mai ales, motivele mari sînt de aceeași culoare cu bentițele aplicate pe cusături. Un pepit în drept, identic cu « cioprada » de astăzi, și unul în verif, asemănător « ocladei », formează decorația mai măruntă.

O descriere a costumului femeiesc de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea [5] înfățișează cămașa lungă, brodată cu roșu și albastru la gît și pe piept, poalele strînse în cingătoare, cele două șurțe (*Schürzen*, în text), unul în fața și altul în spate, și țesătura de in sau muselină, care acoperă capul.

---

[1] O lăptăreasă romîncă de la Sibiu în costum de vară (începutul secolului al XIX-lea). Colecția Dr. Iulius Bieltz, Sibiu. Planșă.

[2] O romîncă de la munte la ea acasă. *Ibidem.*

[3] Un romîn răşinărean cu soția sa în costum de vară. JOSEPH LEONHARD, *Die Bewohner Siebenbürgens*, Sibiu, 1816. Ms. conservat la Muzeul Brukenthal.

[4] Tîrg transilvănean. Litografie în culori de JOSEPH LANZEDELLY, după FRANZ NEUHAUSER. Viena, 1819—1823. Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R.

Țărancă romîncă în costum de vară. Colecția Trachten-Cabinet von Siebenbürgen.

Un tînăr romîn la joc. Colecția Dr. Iulius Bieltz.

[5] *Über den National-Character der in Siebenbürgen befindlichen Nationen*, Wien, 1792, bei JOHANN DAVID HÖRLING, p. 90: « O cămașă lungă, care de obicei este cusută cu roșu și albastru la gît și pe piept; peste mijloc, o curea de piele și două șorțuri înguste de cîte jumătate de cot unul în față și altul în spate și o pînză de in sau muselin legată pe cap constituie întreaga lor podoabă» [a femeilor].

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Mai tîrziu, într-o descriere mai completă, Leonhard arată că, în general, iia e împodobită cu lînuri colorate [1] și face precizarea că este brodată [2].

Rezultă din aceasta că broderia era încă din vechime procedeul specific de decorație a cămășii. Dacă la costumul policrom catrințele erau dungate și alese în războiul de țesut, la cel alb și negru, care începe să se generalizeze în ultimul sfert al veacului trecut, alesătura e înlocuită cu broderia pe șurțele și catrințele « cernite ». Muselina care învelea capul era simplă. Ciurelul poienăriților are motive policrome, sovonelul sibielencelor are broderii negre, iar pahiolul e dungat cu aur și negru. În felul acesta se ajunge la unificarea procedeelor de decorație. Așa se justifică și legătura permanentă pe care o facem în acest studiu între broderie și costum. Broderia variază cu croiala costumului și cu materia primă din care e confecționat. Evoluția costumului explică unele aspecte ale broderiei și strînsa legătură între croială și broderie. De pildă, ornamentele pieptarelor și cojoacelor nu se pot înțelege decît ca urme ale unei vechi croieli. Pentru a ilustra această legătură, vom urmări așezarea decorației pe mînecile iilor. La costumul mărginenesc, mînecile aveau o însemnătate deosebită prin faptul că era singura parte a cămășii care rămînea aparentă și după ce se îmbrăca pieptarul și după ce se lega sub bărbie muselina de la vălitură. De aceea mînecile se confecționau dintr-un material mai fin decît restul cămășii. Se cumpăra jolj special « pentru o pereche de mîneci ».

La iile din pînză groasă de cînepă, brodate cu lînă colorată, se aplica o bucată de pînză pe umăr, ca o platcă, terminată în altiță, sub care se încrețea mîneca. Imbinarea plătcii cu încrețitura mînecii forma o dungă groasă. Altița, menită s-o acopere, era lată (pl. VI, fig. 1 a, 2 a).

Largi și compacte erau și broderiile menite să acopere cusăturile foarte simple care însăilau mînecile de corpul cămășii. Din momentul în care platca de pe umăr dispare, iar mîneca și încrețiturile pornesc de la gît, altița se îngustează (pl. VI, fig. 3 a). Motivele se reduc și în urma folosirii unei țesaturi mai fine, numită « batistă » la Rășinari și « parcan » la Săliște. Materialul mai fin micșorează « mușchii », adică punctul de broderie cusut pe fir. Decorația în lungime, care înainte era numai pe cusături, se întinde acum deasupra, pe toată lungimea mînecii. Ea nu mai e întreruptă de petecul care forma un fel de platcă pe umăr, ci începe chiar de la gît și se prelungește pînă la capătul mînecii. Dimensiunea unui motiv depinde deci de croi și de calitatea pînzei. Modificarea motivului și așezarea lui sînt determinate de schimbarea croiului.

Dunga compactă de broderie din lungul mînecii este de culoare închisă, « cernită », « umbrită », lucrată ca între vreji (ramuri) și se numește « umbrej » (pl. VI, fig. 1e, 2e, 3e). Factura ei, din punct de vedere tehnic, e identică cu aceea a broderiilor care acoperă cusăturile iiei cu platcă. Cu cît iia e de dată mai recentă, cu atît are mai multe umbreje: de la unul se ajunge la patru.

---

[1] Joseph Leonhard, *op. cit.*: « La femei cămașa este lungă și ajunge pînă la glezne; ea are de obicei mînecile dintr-o pînză mai fină care, deși largă, e strînsă la încheietură. Mînecile sînt împodobite cu lînă colorată. Cămașa mai are împodobiri asemănătoare pe piept și pe umăr».

[2] *Ibidem*: « [Femeile] poartă, agățate pe o baieră îngustă, două șurțe înguste cu dungi din lînă maron închis, cu franjuri la poale, unul în față și altul la spate, așa fel încît să se poată vedea cămașa pe părți. Unele poartă în față, în locul șorțului cu dungi, numai un șorț simplu negru de lînă. Femeile își împodobesc capul cu o pînză de in sau, după starea materială, chiar din muselină, în diferite chipuri, așa cum se arată în figuri». . . . . și « broderiile de pe cămășile lor» . . .

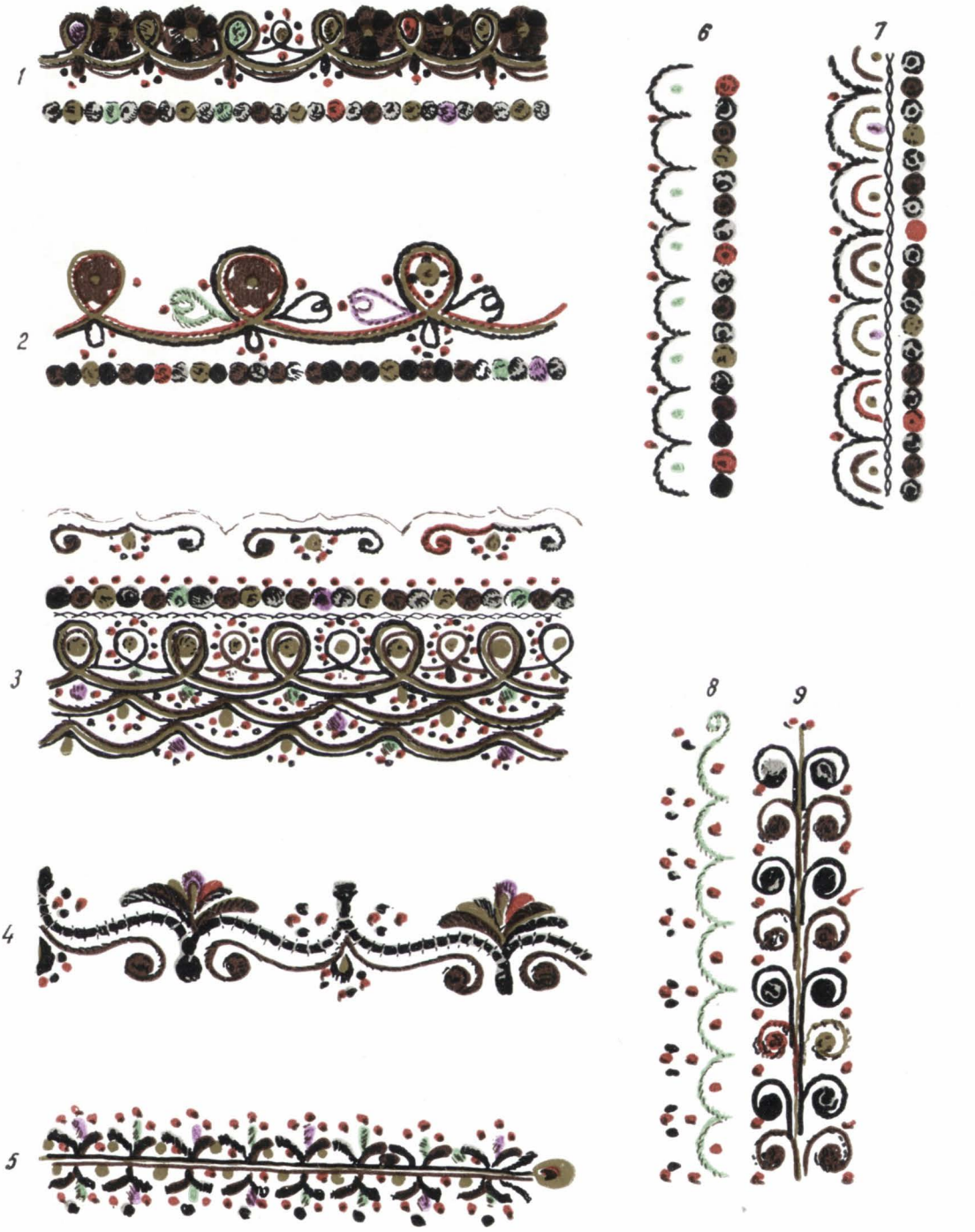
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PLANȘA I. Flori de pe pieptare și cojoace

1 — Floarea din piept de la un pieptar de băiat din Sălișteː 2 — floarea din piept de la un pieptar înfundat de femeie din Sălișteː 3 — amnar de cojoc « de om » din Valeː 4 — floare din piept de la un pieptar din Sadu; 5 — floare de la tăietura din față a unui pieptar crăpat din Poiana.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



PLANȘA II. Lanțuri și colțuri

Motivul « lanțurilor »: 1 — cu flori și puncte; 2 — cu flori, vrejuri și puncte; 3 — șiruri de lanțuri cu puncte și piedică formează buzunarul pieptarului; 4 — lanț cu pene; 5 — pene și trăsături: 6 — colțișori cu puncte de pe un guler de la un cojoc « de om »; 7 — colțișori, ochi, ciumpăgel și oni de pe o petrecătură de la un pieptar spintecat, de băiat; 8 — colțișori cu muște; 9 — pomișor cu oni.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Mai tîrziu, ele trec și pe piept, unde formează ciocănelele. Din momentul acesta punctul de broderie este chemat să îndeplinească o altă funcțiune ornamentală, nu aceea de a acoperi cusăturile care unesc diferitele piese de țesătură, ci și de a împodobi pieptul.

Mîneca suflecată are « pumnași ». Bentița care strînge mîneca, după ce a fost răsfrîntă, formează un fel de volan dublu din țesătură. Dacă ne gîndim că unele femei purtau la un moment dat mîneci lungi de un metru și jumătate și largi de mai bine de un metru înțelegem cît de mari erau pumnașii. Atîta vreme cît mîneca nu avea umbrej, nu s-a pus nici o problemă nouă de ornamentică. Numai brățara era cusută pe partea dinăuntru ca să se vadă, după ce mîneca era întoarsă. Umbrejul, compact pe față, forma pe dos două dungi înguste, « cît s-a luat cu acul », și cum aceste dungi deveneau vizibile cînd mîneca era răsfrîntă, s-a simțit nevoia de a le umple cu ornamente. Am urmărit evolutiv cinci tipuri de ornamente ale umbrejului la pumnași. Între cele două dungi subțiri se formează compartimente ornate cu cruci largi sau cu « muște ». Aceste compartimente vor alterna mai tîrziu cu compartimente compacte. Un desen de trepte constituie faza penultimă, pentru ca, în sfîrșit, toată partea răsfrîntă a umbrejului să fie cusută pe dos. Toate aceste transformări ale motivului ornamental au fost determinate de croi.

Procedeul invers apare cînd pumnașii sînt înlocuiți cu « flodorii » (volanul de la mînecă). Cum mîneca nu mai este răsfrîntă și o bentiță aplicată sau o cusătură strînge mîneca, toată broderia se lucrează pe față.

Menționez, cu titlu de curiozitate, un alt aspect al umbrejului, legat de o fază intermediară a croiului mînecii. Mîneca, fără pumnași, nu formează încă volan și cade drept peste bentiță. Umbrejul prezintă în continuare decorația caracteristică reversului umbrejului de la pumnași, fără ca aceasta să fie impusă de croi. Motivul ornamental s-a menținut aici în virtutea obișnuinței.

Numai dispozitivul în lungime al motivului justifică denumirea de umbrej dată « spărturii », ajur de pe « șurțul de praznice » din Rășinari. Originea « spărturii » e deosebită de a umbrejului de pe mînecă. Prin decorația sa perforată, ea seamănă cu o cheiță, care unea cele două foi de țesătură din care era confecționat șurțul.

Am prezentat schematic legătura dintre croi și ornament la o piesă din costum. Această legătură apare deosebit de puternică și la țesăturile folosite pentru învelitul capului și în procesul de transformare a catrințelor în șurțe. În general, la toate piesele largi, strînse în crețuri, broderia pe muchie apare ca o necesitate pentru a fixa crețul.

Interesant și instructiv e să urmărim transformarea cusăturilor cu caracter practic în cusături strict decorative. De la « semnul », care se reduce la « o țîr de floricică », menit doar să deosebească un pieptar de celălalt, s-a ajuns la pieptare complet brodate. Cusăturile care unesc două piese ale aceluiași obiect se întrebuințează și ca motive pur ornamentale. « Ciupag » se numește și colanul de broderie măruntă de la gît și un motiv ornamental mărunt de pe cojoc.

Numirea motivelor de broderie este de asemenea revelatoare pentru originea lor. S-a spus că broderia de la gît amintește colierul purtat peste iie. Motivul de ciupag al « mărgeluțelor » pare într-adevăr a confirma aceasta.

Cercetarea unor procedee tehnice mai noi și mai puțin însemnate e interesantă îndeosebi prin legătura dintre specificul tehnicii folosite și ornamentul obținut. La « șpițura heclenită » (dantelă de croșet), « roata » se

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

obține prin repetarea « picioruşelor » (punct de croşet) şi prin înmulţirea lor treptată ca să formeze cercuri în jurul unei rotiţe centrale. Cînd se croşetează pe drept « în dărăbuţe » (bucăţele) colorate, se obţine « şpiţura cu ştiucul ».

Franjurile care termină ţesăturile sînt remarcabile prin varietatea procedeelor folosite. Cele mai simple sînt formate chiar din urzeală. Un model complicat şi neobişnuit de greu, cu împletituri şi desene liniare, e acela care se aplică la « procove » şi « ţoluri » (cuverturi şi pături). El s-a inspirat din broboadele de caşmir aduse în jurul anilor 1910 de casa Comşa din Sălişte de la Viena şi Nürnberg. Numai stabilirea acestor legături ne-a oferit explicarea modelului.

Un obiect obţinut printr-un anumit procedeu tehnic caracteristic poate fi reprodus prin alt procedeu. « Dantela din război » are ochiuri ca un fileu, « ţînţacul » este un entre-deux cu ochiuri mici din dantelă cusută cu acul, urziturile caracteristice războiului de ţesut sînt trecute tot cu acul prin şurţe. Împletitura strînsă a « balţilor », şnururile care leagă catrinţele, e făcută cu degetele, nu cu croşetul. Toate aceste procedee diferite dau rezultate asemănătoare.

ÎNSEMNĂTATEA BRODERIILOR MĂRGINENEŞTI

Pentru costum, broderia rămîne procedeul esenţial de decorare. Aplicaţia, împletitura, dantela şi perlajul au o importanţă mult mai mică. Pe lîngă croiala elegantă şi coloritul de o deosebită distincţie, broderia constituie frumuseţea costumului. Dar cusăturile trebuie lucrate cu grijă, « pipăite ». Punctul să nu fie « alergat » (lucrat larg), iar modelul « nefuşerit ».

Broderia tinde să înlocuiască alesătura din război, caracteristică ţesăturilor ornamentale de interior. În sate ca Boiţa şi Tălmăcel, unde s-a menţinut tavanul cu grinzi aparente, se mai lucrează « culmi » şi « cîrpe de grindă », dar în majoritatea satelor, ţesăturile ornamentale sînt brodate. Cauzele care au dus la această înlocuire au fost: înlocuirea unui tip vechi de locuinţă printr-altul în care vechile ţesături ornamentale nu se mai potrivesc, ieftinirea şi abundenţa ţesăturilor de bumbac, care nu pot fi ornate decît prin broderii, şi execuţia uşoară a punctului de broderie « în cruce » şi « peste ac ».

Broderiile de pe ţesăturile ornamentale de interior, deşi foarte frecvente, nu sînt caracteristice Mărginimii, nici frumoase. De aceea ne-am ocupat puţin de ele. Cele mai reuşite nu fac decît să reproducă în acelaşi loc alesăturile.

Deosebirea izbitoare dintre costumul săliştenesc şi celelalte costume romîneşti stă în coloritul alb şi negru. Transformarea costumului policrom într-un costum alb şi negru, cu puţin fir de aur, este legată tot de broderie. Elementul care marchează probabil începutul transformării e umbrejul negru, brodat pe mînecă, alături de motivele colorate şi cusătura de pe creţuri la rochiile de moarte. Am găsit cîteva ii în care se poate surprinde trecerea de la un stil la altul. Folosirea pînzei industriale de bumbac şi a stofei de lînă, mai avantajoasă decît cele lucrate în casă, şi posibilitatea de a înlocui motivele caracteristice, care au aspectul unor fîşii de ţesătură, printr-un şiret sau printr-o bantă neagră, tighelită, uşor de executat, explică într-o măsură şi transformarea stilului şi larga răspîndire a costumului.

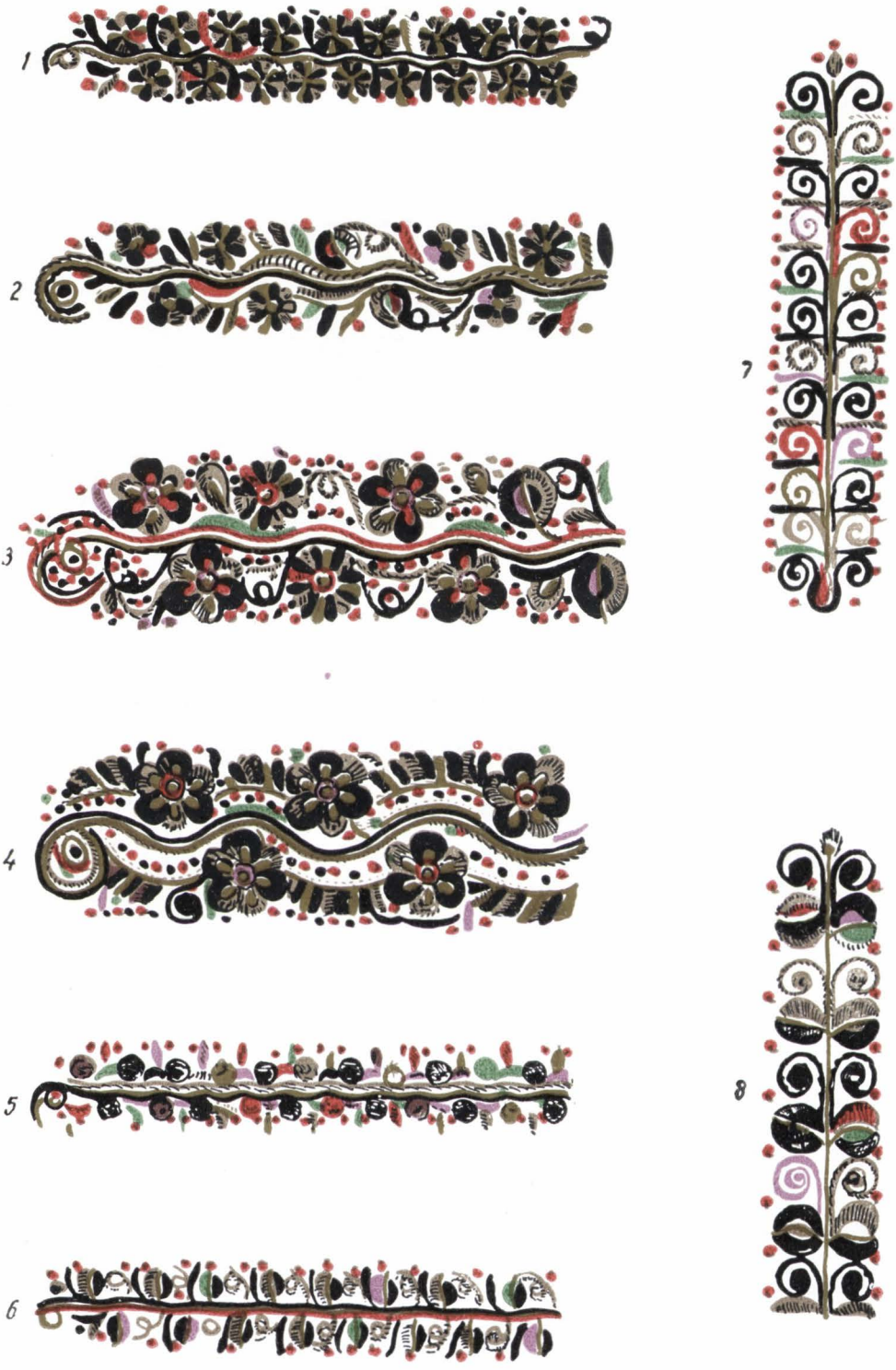
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PLANȘA III. Motive de broderie executate pe cojoace de « Decorativa » Sălișteа

1 — Brîu din flori de pieptar spintecat din Sălișteа; 2 — pescuri din Poiana; 3 — trandafiirii de la Ocna; 4 — flori din Tîrnave de pe o beantă de pieptar spintecat; 5 — flori de la Făgăraș de pe brațe; 6 — trandafiri de la Ocna de pe pieptul cojoacelor femeiești; 7 — tulipan între oni; 8 — tulipan ocolit.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



PLANȘA IV. Motive de pieptare din Sălișteși Poiana

Motivul « viței de vie »: 1 — la Sălișteș; 2 — de la Ocna Sibiului; 3 — din Făgăraș; 4 — de pe Tîrnave; 5 — oni; 6 — foi pe vrej; 7 — glastră cu flori; 8 — oni cu coadă și frunze.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

FORMELE ȘI NUMIRILE MOTIVELOR DE BRODERIE

În Mărginime numirile motivelor de broderie sînt numeroase și variate. Ele se inspiră din viața de toate zilele. « Brîurile » și « horele » de la altițe se obțin prin repetarea unor motive ovale la primele, dreptunghiulare la celelalte, lipite unele de altele sau legate prin linii șerpuite, amintind șirul jucătorilor. « Peana curcii » are forma prelungă a unei pene, iar « forma vidrei », conturul siluetei acestui animal. « Ochișorii » sînt cercuri subțiri cu un punct la mijloc. « Ochii poenărești » nu mai păstrează decît punctul pe care-l așază în mijlocul romburilor înșiruite.

Numele de « floare » e folosit în general pentru orice ornament de broderie. O cămașă sau șurțele cu « flori » (pl. I) se deosebesc de cele neîmpodobite. « Țolica » din Tilișca are « flori », chiar dacă motivul reprezentat este o pasăre stilizată. O singură « floare » pe pieptul pieptarului înfundat e un « semn » care-l va deosebi de celelalte pieptare ale familiei.

Flori și frunze sînt uneori destul de fidel reproduse, și atunci motivul capătă numele plantei. Așa sînt « trandafirul » în Jina, « coprina » în Sălișteni, « macul » în Rășinari, « laleaua » în Boița, « trifoiul cu trei sau patru foi » etc. « Vița de vie » de pe ciocănelele de la piept reproduce frunze cu nervuri și ciorchini încărcați cu boabe. « Fostena » este o frunză răsucită. Interesant este faptul că pe cojoacele săliștenești motivul « viței de vie » (pl. IV, fig. 1—3) nu are nici struguri și nici frunze. Ele au fost înlocuite cu flori și frunze de altă natură, dar dispoziția lor este ca la primul motiv și sînt legate tot de vrejuri chircite. « Brăduiul » evocă silueta unui molid încărcat de zăpadă.

Liniile poartă diferite numiri: cele frînte se numesc « strîmbănog » sau « strîmbălău », cele cu pinteni au « piedică ». O linie frîntă urcă « în trepte », liniile drepte se cheamă « obluturi », cele care descriu curbe largi formează « lanțuri » (pl. II, fig. 1—4). Atît zimții cît și festoanele se numesc « colțișori » (pl. II, fig. 6—7). Cercurile micuțe sînt « bobițe », « picături » și « puncte ».

Obiectele de uz gospodăresc dau nume unor motive ca « zăluța » « foarfeca » și « lănțucul ».

Dintre motivele zoomorfe, « rodașca » e o formă ovală înconjurată de linii frînte, care amintește « o goangă » (gîză) cu multe picioare. « Muștele » nu sînt decît puncte dispuse cu regularitate pe pumnașii mînecilor de la cojoacele săliștenești. Numele se aplică și punctului în cruce, lucrat pe un singur fir.

Numirile motivelor de broderie sînt legate și de dimensiunile obiectelor pe care le reprezintă. « Paharul » și « lămpașul mare » (felinarul) se deosebesc de cele « mici ». « Coprina » are cinci petale, iar « coprinuța » numai patru. « Banul » e mai mare decît « bănuțul ». În aceeași categorie intră și « băniceii » iilor din Rășinari (pl. VI, fig. 1 c).

Am întîlnit un motiv care poartă numele aceleia care l-a introdus în ornamentica regiunii. « Steaua Florichii » de la Gura Rîului are șapte raze, spre deosebire de « steluța » cu cinci raze frecventă în regiune.

Sînt motive care reproduc litere sau cifre. « Onii » derivă din alfabetul chirilic (pl. IV, fig. 8). « M »-urile și « N »-urile de pe gîrbacele [1] (cusături

[1] Gîrbaciul este un bici făcut din curele de piele sau din vine de bou. Un gîrbaci împletit strîngea punga din brîul femeilor. Un gîrbaci este un motiv lucrat cu flori înguste de piele colorată pe cojoace. Cu un punct de gîrbaci sînt cusute cu mătase pieptarele din Rășinari.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

împletite) cojoacelor imită literile alfabetului latin. Litere și numere sînt folosite la iscălirea și datarea cojoacelor. « Opturile » (pl. V, fig. 3 b) sînt formate dintr-un șir de forme ovale legate între ele, obținute din două linii șerpuite care se întretaie.

Numirile mai derivă dintr-o anumită tehnică de lucru produsă cu acul. « Tigheluțul » sau « ruptenpunctul » imită tighelul de mașină.

« Rupturile » sînt segmente de « ruptenpuncturi » iar « frînturile » de cusătură în urma acului indică și ele fragmentarea unui motiv liniar. Numărul de « muște » din care e compus motivul servește la numirea lui: « Hora în șapte » sau « în doisprezece ». Faptul că motivul s-a păstrat întreg, spre deosebire de un altul împărțit, justifică denumirea de « banu întreg ».

În colțurile vechilor batiste de mire erau cusute simboluri religioase, « crucile ». Aceeași numire o poartă și punctul în cruce, asemenea « mușteloi » dar mai mare.

Sînt motive mai vechi, cum e «altița satului» și altele mai noi, ca « tulipanul » (pl. III, fig. 7, 8). Denumirea îi indică uneori vechimea: « magheranul bătrînesc » se deosebește de cel « nou ».

Motivul « coarnele » de pe țesăturile ornamentale de interior e legat de viața pastorală specifică regiunii. Imitația blănii de astrahan negru, obținută din bucle de mătase neagră, nu are o denumire specială.

Individualitatea motivelor este de obicei păstrată. Uneori, din cauza excesului de « podobeală », conturul nu se mai poate distinge, ca la « forma vidrei ». Alteori, motivele se combină. Roata, « goală la mijloc », capătă un « bănuț » și devine compactă. Motivele pot avea « zimți », « pinteni » sau « codițe ». Onul este adeseori învăluit; « macul între două paragrafe » este un motiv specific cojoacelor rășinărești.

Dispoziția ornamentelor variază. Atunci cînd motivul se prezintă în șiruri, el sau se repetă, ca la șirul de « coprine » (un nume de floare), sau alternează, ca la « viță de vie cu strugurel ». Alteori motivul se reduce la unul, ca « amnarul » (pl. I, fig. 3) sau « bradul », și atunci cu locuri bine fixate pe cojoc. Ele nu trebuie confundate cu fragmentele de șiruri de motive care devin independente numai după ce sînt « ocolite » și capătă o terminație. Astfel, « lanțurile cu pene » devin motive independente și dau forma buzunarului la pieptar (pl. II, fig. 3).

Conturul motivului poate fi subliniat. Șnurul care întărește pojița în jurul cojocului scoate în relief colțișorii la pieptare (pl. V, fig. 1) și leagă motivele între ele. Șirurile de motive și modelele încadrate de șnur formează la pieptul cojoacelor un fel de plastron. Colțurile și adîncitura decupajelor sînt subliniate și mai puternic prin bucle de șnur, numite « moțuri » (pl. V, fig. 3 d).

AȘEZAREA BRODERIILOR

Așezarea broderiilor pe țesăturile ornamentale de interior și pe piesele de costum este legată de elemente care variază după specificul țesăturilor. Însăși țesătura poate indica uneori locul și dimensiunea ornamentului, dar cazurile sînt rare. Țesătura specială de lepedee ornamentale din Orlat așază motivele în chenarele formate din țesătură. Pe lăicărașele rășinărești locul e indicat de chenarul special tricotat pentru aceasta. Pe țolicile cu ciucuri din Tilișca, motivele au lărgimea dungilor țesăturilor, în lungul cărora se înșiruie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Așezarea ornamentelor la țesăturile decorative de interior. La această categorie de țesături, așezarea broderiilor este legată de forma și așezarea mobilierului și de anumite caractere arhitectonice ale locuinței pe care o îmbracă. În condiții identice, țesăturile brodate pot așeza decorația în același loc ca și țesătura decorată cu alesătură, dar ușurința cu care se execută broderia îi va permite să se adapteze și mai bine mobilierului. Dacă chenarul din alesătura în război se aplică numai în ultima fază la unele țesături ornamentale de interior, chenarul brodat apare în mod obișnuit la aceleași țesături. Fețele de masă sînt înconjurate cu broderie, procovele de pe pat și perdelușele de pe stelaje se termină înspre cameră cu motive brodate.

O anumită formă a mobilierului cere țesături ornamentale deosebit de împodobite. Frumoasele lepedee ornamentale din Orlat și Gura Rîului sînt, desigur, legate de patul cu « godîrlău » și patul cu trăgătoare, caracteristice acestor sate.

Godîrlău, în graiul local, înseamnă fundătură. La tipul de locuință cu o singură cameră de locuit, în care spațiul e redus, patul cu godîrlău combină un dispozitiv practic cu unul pur decorativ. El se compune din două paturi suprapuse. Primul, la înălțimea obișnuită a patului de dormit, al doilea e așezat la circa un metru și jumătate deasupra celuilalt și aranjat cu perne așezate cîte trei, pe două rînduri și vicuri de țesături rulate. De sub perne atîrnă, ca o perdea, pînă la picioarele patului, țolurile de pat și lepedeele din care nu se văd decît motivele frumos lucrate și franjurii bogați. Perdeaua acoperă godîrlăul, unde este așezat patul de dormit. Godîrlăul unește deci două paturi, care de obicei sînt separate: unul de dormit și altul de paradă.

Patul cu trăgătoare se explică tot prin nevoia de a economisi spațiul. Seara, latura dinspre cameră se trage ca un sertar și dublează dimensiunea patului. De marginea patului este fixată o fîșie de țesătură dintr-o singură foaie, ornată cu motive brodate, ciucuri sau dantelă, care se deplasează o dată cu trăgătoarea. Covorul care se așază pe pat se oprește deasupra motivelor brodate pe fîșia fixată pe marginea scîndurii mobile.

La Poplaca dispozitivul acesta se aplică și la « credențe », un fel de comode deasupra cărora sînt montate dulapuri cu uși de sticlă, prin care se văd țesături păturite.

Așezarea decorației, legată de un aranjament mai vechi al interiorului sau de o tehnică specială, se poate menține chiar și atunci cînd aceste condiții au dispărut. Alături de căpătîiele brodate, așezate în stivă, la fel cu cele alese în războiul de țesut, întîlnim perne dreptunghiulare lipite de perete, care sînt brodate numai pe față. Dar motivele care le decorează sînt grupate numai la un capăt, ca și la căpătîie. Broderia țolurilor ornamentale din Poiana e așezată în șiruri, ca și alesăturile în războiul de țesut.

Așezarea broderiei pe costum. Locul ornamentelor pe costum este determinat de alte elemente decît cele care condiționează țesăturile ornamentale de interior. Croiul și destinația lor sînt cele mai însemnate.

Dintre țesăturile care acoperă capul, unele sînt dreptunghiulare, altele pătrate. Vălitura, care constituie o coafură specială, nu e decorată cu broderii: crețurile strînse sînt singura ei podoabă. Vălul (ciurelul sau sovonelul), care învăluie capul pe deasupra văliturii, se înnoadă în față, sub bărbie sau la ceafă; capetele care cad sînt dungate. Capătul care cade pe piept, ca în Sibiel,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sau care e răsfrînt pe umăr ca la Poiana, capătă o decoraţie mai bogată decît a celui care se află dedesupt. La pahioale decoraţia de la capetele înnodate se îndeseşte. Noi am arătat într-un alt studiu filiaţiunea sovonel-ciurel-pahiol, după legătura dintre diferitele ţesături şi după felul în care ele au fost purtate.

Cîrpele de cap sînt pătrate şi legate la ceafă cu toate franjurile care cad pe spate. Cîrpele de brîu de fecior se păturesc la şerpar, astfel încît nu se vede decît unul din cele patru colţuri brodate. Cîteodată, o dungă colorată marchează îndoiturile. Batista de mire, purtată la gît ca un jabou sau agăţată de nasturi şi dată peste umăr, ca în Boiţa, e mai împodobită: decoraţia de la colţuri se întinde aproape pînă la mijloc, unde se apropie de un motiv central şi batista se termină cu un veston zimţat sau cu o dantelă lată.

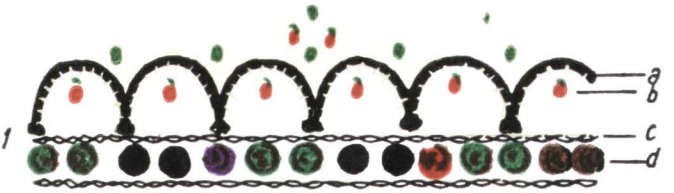
La vechiul costum, catrinţele vărgate în culori erau tăiate din valul de ţesătură fără altă decoraţie. Frunza şnurului trecea prin cheile balţilor şi se înnoda la spate. Decoraţia era dispusă uniform pe toată suprafaţa catrinţei, iar franjurii lăsaţi din urzeală terminau ţesătura.

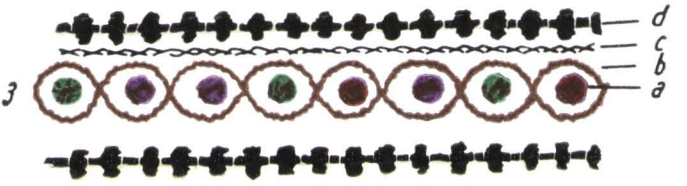
Într-o epocă intermediară, pe care Leonhard o situează la începutul secolului al XIX-lea, peste catrinţa policromă din faţă s-a adăugat un şorţ negru. Mai tîrziu, şorţul negru din două fîşii de ţesătură de lînă împreunate la mijloc a înlocuit catrinţa policromă. Dar numele de catrinţă s-a păstrat pentru şorţul din spate. Şorţul din faţă, foarte lat, înveleşte bine şoldurile şi se termină cu o broderie închisă, foarte discretă. Către sfîrşitul secolului al XIX-lea, la Sălişte, se revine pentru şorţul din faţă la vechea confecţie dintr-o singură foaie de ţesătură. Dar culoarea neagră şi decoraţia discretă pe poale se păstrează. Catrinţa din spate devine neagră şi ea şi formează cu şorţul din faţă o pereche la fel decorată. Numai ciucurii rămaşi la şorţul din faţă amintesc catrinţa iniţială. Decoraţia de la capetele din jos ale celor două şorţuri, dispusă pe două sau trei rînduri, e identică. Cele trei margini libere ale şorţului erau tivite şi întărite cu feston, care uneori avea colţişori. La început abia indicată, această decoraţie se lărgeşte cu timpul, aşa încît devine o dantelă, lucrată mai întîi cu acul, în punctul de feston, apoi cu croşetul, în sfîrşit cu suveicuţa. Cea mai largă decoraţie de acest fel este aceea a şurţelor brodate cu tipar din Răşinari, unde atinge lărgimea de 7—8 cm. Pentru praznice şi pentru nuntă, răşinărencele poartă şorţuri din atlas negru, greu şi lucios, dintr-o singură foaie, brăzdată la mijloc de sus pînă jos de un « umbrej » colorat, amintind vechea cheiţă, care unea cele două foi ale şorţului de odinioară.

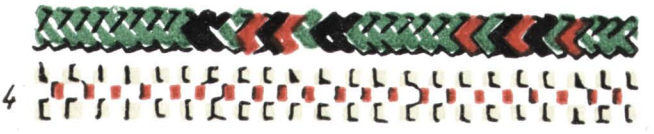
În introducere am arătat etapele prin care trec ornamentele mînecii cămăşii femeieşti. Mîneca se unea prin două cusături cu corpul cămăşii. Cînd, în locul petecului de pe umăr, toată lărgimea mînecii porneşte de la gît, creţii se adună, se îndesesc, cusătura se îndeseşte şi ea, motivul de broderie devine din ce în ce mai compact, iar surplusul de ţesătură este tras sub creţ la mijlocul spatelui şi formează o cută dublă, care nu se vede. Cusăturile sînt lucrate toate pe alb, numai colanul şi bentiţa ciupagului din jurul gîtului sînt colorate.

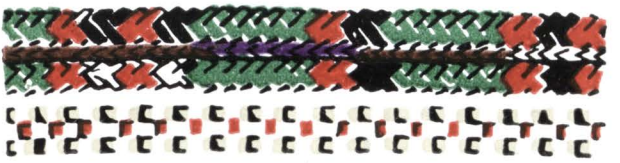
Am văzut că deasupra cutei de la spate s-a format un motiv decorativ din broderiile de pe cusături, din bentiţa de la gît şi din şirurile cusăturilor de pe creţ; el are forma unui unghi arcuit cu linii. O dată cu dispariţia acestor broderii, motivul a dispărut şi el. În schimb, el reapare pe pieptarele răşinăreşti, realizat în şuviţe de piele.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro







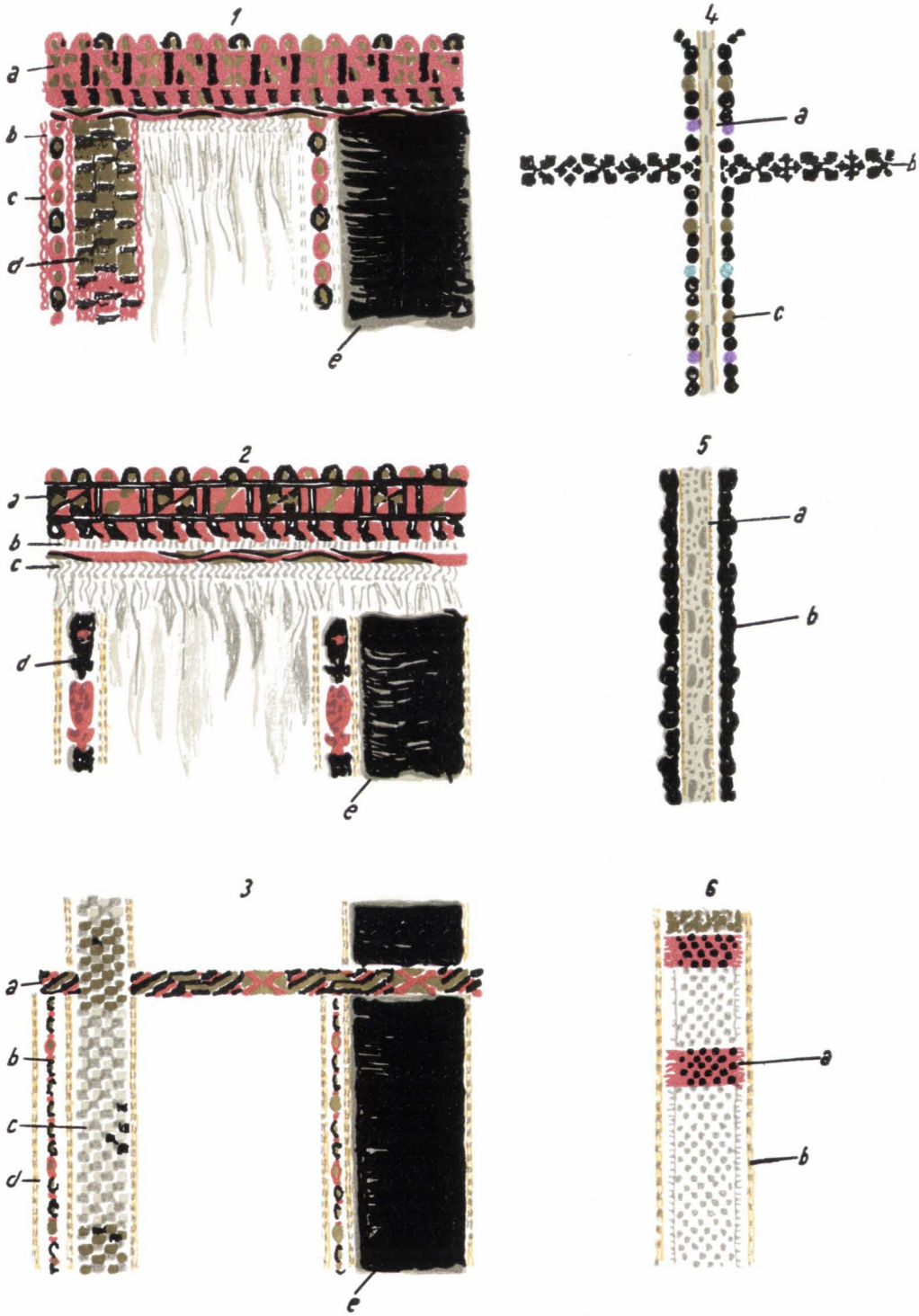


PLANȘA V. *Bentițe gulere și cioprade*

1 — Bentiță cu: a) colțuri, b) puncte, c) ciupagel; d) oni; 2 — bentiță cu: a) oni și b) moțuri; 3 — bentiță cu: a) oni, b) opturi, c) ciupagel, d) moțuri duble; 4 — gulere cu stropituri negre și roșii și ciopradă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



PLANȘA VI. Cusături de pe mînecile iilor

1 — a) altiță, b) șubag, c) bănicei, d) spărtură, e) umbrej pe mînecă cu petec pe umăr; 2 — a) altiță, b) punct pe creț, c) trăsătură pe cot, d) bănicei, e) umbrej pe o mînecă cu petec pe umăr; 3 — a) altiță, b) bănicei, c) spărtură, d) tigheluț e) umbrej; 4 — a) cheițe, b) altiță cu « muște », c) oni; 5 — a) cheiță, b) șir de moțuri; 6 — a) spărtură cusută cu sîrmă și mătase vișinie, b) tigheluț de mătase

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La iile care se deschid în față — ale fetelor — ciocănelele sînt paralele — două de-o parte și două de alta — cu deschizătura de la piept. La iile de femeie,care se deschid aproape de umăr, pe cusătura de la mînecă, ciocănelele sînt de obicei în număr fără soț. Ciupagul la iile fetelor e lucrat de obicei într-un singur model. La iile femeilor partea din față e mai lată și mai bogat lucrată, iar la spate se reduce la o simplă lucrătură pe creț. Această dispoziție se menține și la iile care sînt desfăcute în ambele părți ale pieptului, dar la care ciupagul se deschide numai la o parte. Într-o stampă amintită mai sus, ambele tăieturi sînt conturate cu roșu. Astăzi și iile fetelor se închid la o parte și au deschizătura ascunsă în creți.

Cămașa era la început croită dintr-o singură bucată cu poalele, care nu erau de loc decorate. În momentul în care fusta se separă de iie și se plisează, poalele se termină cu picouri de dantelă și ajur.

Rochia de sărbătoare, de nuntă și de îngropăciune, cu o croială identică cu a rochiilor săsești, dar din pînză albă, are o decorație specială în linii paralele orizontale pe piept și pe spate. Umerașii sînt cusuți din cheițe (fig. 8). Grupe de cercuțe lucrate cu acul întăresc poalele.

Broderia cămășilor bărbătești urmează un croi simplu, care s-a schimbat puțin. Motive mărunte înconjură gîtul, subliniază tăietura din față și termină mînecile. În momentul în care țesătura dungată cu roșu este înlocuită cu pînza albă, clinurile introduse în față și în spate sînt mărginite de broderii care se ridică pînă deasupra chimirului ce strînge mijlocul, fără să mai fie justificate de clinul introdus. Aceste broderii se mențin chiar și atunci cînd clinurile dispar și bărbații poartă un volan plisat ca o fustanelă.

Pe chimirul larg, ornamentele sînt așezate în lungime. Motivele geometrice se înșiră de la un capăt la celălalt, uneori în fîșii compacte, lucrate într-o tehnică asemănătoare gîrbaciului.

Broderii pe cojoace. Cele mai frumoase broderii se află pe cojoace. Costumul mărginenesc fiind un costum de munte, piesele de cojocărit sînt numeroase și variate. Ornamentele variază și ele după caracterul piesei: pieptar, bitușcă, cojoc.

Marginile acestor haine, lucrate din piele de oaie, care se întinde ușor, sînt întărite. O altă fîșie de piele, tot de oaie, de pojiță la cele mai vechi, din glacé la cele de astăzi, le înconjură de jur împrejur. De marginile acestei tivituri sînt legate două feluri de ornamente prin introducerea în cusătura pojiței cu cojocul a unor « colțișori » colorați sau a unor bucăți de piele albă sau neagră, numite « țăncușe » și așezate alternativ; cojocul se termină cu o garnitură dintr-o singură foaie de piele. Țăncușele amintesc un vechi procedeu decorativ, de bordare cu alb și negru a cojoacelor.

Terminația obișnuită a pieselor de cojocărit constă dintr-o fîșie de pojiță cusută în jurul cojocului și aplicată numai pe fața antilopată. Marginea fîșiei poate fi terminată în linie dreaptă, cu festoane mici sau cu decupaje largi, accentuate de moțuri și șnur.

Această decorație de contur reiese îndeosebi la pieptarele ungurești, răscroite adînc, și foarte scurte. De asemenea e însemnată la bituștile care au puține motive și nu au clini pe părți.

Cojocul, tăiat tot în mijlocul feței, are toată decorația axată pe această tăietură. Amnarele, coarnele și clinii sînt așezați perechi. Aceeași dispoziție simetrică a ornamentelor o găsim și la pieptarele de mirese. Buzunarele și plastronul au o însemnătate deosebită.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Spre deosebire de pieptarele tăiate în față, « desfundate » sau spintecate, pieptarele care se închid pe umăr și într-o parte sînt înfundate și sînt decorate deosebit de celelalte.

Cele mai vechi pieptare erau înfundate, lungi și răscroite larg, cu o floricică brodată, cusută la mijloc pe piept, care o distingea de celelalte cojoace din casă. Buzunarul brodat cu cioprade, gîrbace și terminat cu piele răsfrîntă, nu avea broderii de loc sau numai oni. Pieptarul înfundat femeiesc are aceeași dispoziție a ornamentelor, doar gîtul mai ornat avea uneori un bordaj pe de catifea.

Pieptarul răşinărean este înfundat (pl. VIII). Floarea de la buzunar îi formează principala decorație. Pe tăietura la o parte are o floare. Simetric este așezată floarea de pe piept. La Poplaca, un pieptar răscroit adînc la gît nu mai poartă floarea la mijlocul pieptului, dar are o floare bogată jos, pojiță.

Pieptarele crăpate sînt deschise tot la o parte, dar închise pe umăr. Ele au o tăietură de circa 15 cm în față, cu petrecătoare, care este o bentiță aplicată deasupra cu butoniere, în care sînt îmbumbați nasturi. Specifici acestor pieptare sînt nasturii puși pe 3—4 rînduri, așezați pe fîșii brodate cu motive. La Poiana, o lucrătură compactă termină această deschizătură. Aceeași lucrătură formează motive la cele două buzunare, dintre care unul este așezat în dreapta jos, iar celălalt în stînga, mai sus, pentru ceas. Pieptare similare găsim și în Sălișteа.

Există o variantă a pieptarului cu petrecătoare, care are limbă, croită împreună cu forma de pe piept; ea trece peste bentița de la gît și o fixează.

Am văzut însemnătatea pe care o are buzunarul în decorația pieselor de cojocărit. O decorație variată le conturează. Festoane și oni, așezați deasupra tăieturii, o floare mică și monograma dedesubt, constituie forma veche pentru pieptarele înfundate. Două gîrbace, o ciopradă sub tăietură dau o formă dreptunghiulară, care, deasupra, poate fi sau rotunjită prin floarea de deasupra buzunarului, sau prelungită în sus, în forma conică a unui brad zvelt. Lanțuri, muște și oni dau un aspect dantelat, migălos, caracteristic buzunarelor din Sălișteа. Flori, bogate în curbe puternice, mari, sînt caracteristice buzunarelor din Răşinari. Cei doi ciucuri mari, oclada, umblătura de la buzunar, așezată sub tăietură, rupturile, șnurul care formează postamentul, deasupra căruia se întind două roate, două coprine, macul din mijloc și crenguțele subțiri de două rînduri de rupturi și de un șir de moțuri, ne permit să apreciem bogăția ornamentației acestui buzunar, cel mai încărcat din cîte întîlnim în Mărginime.

Clinul de la cojoace formează alt complex decorativ. Decorația este așezată în lungime, de sus în jos, pentru ca atunci cînd este strîns clinul, ea să se poată vedea. Forma roșie, continuată cu o formă albă sau cu forma vidrei și cu țăncușele din fîșii de piele colorată, este un aranjament caracteristic.

Clinul cu « pupăză » este foarte încărcat. Decorația constă din doi ciucuri mari, unul mic, o aplicație de piele roșie, « pupăza roșie », ornată cu gîrbace și cu o creastă din moțuri.

Pe piept, în față, la cojoacele și pieptarele spintecate, șirurile de ornamente diferite, dispuse perechi, formează un plastron. El este terminat de un șnur, prevăzut uneori cu pampoane micuțe. Pieptarul de mireasă din Sălișteа poartă pe piept, de o parte și de alta a tăieturii, o ciopradă, o urzitură cu

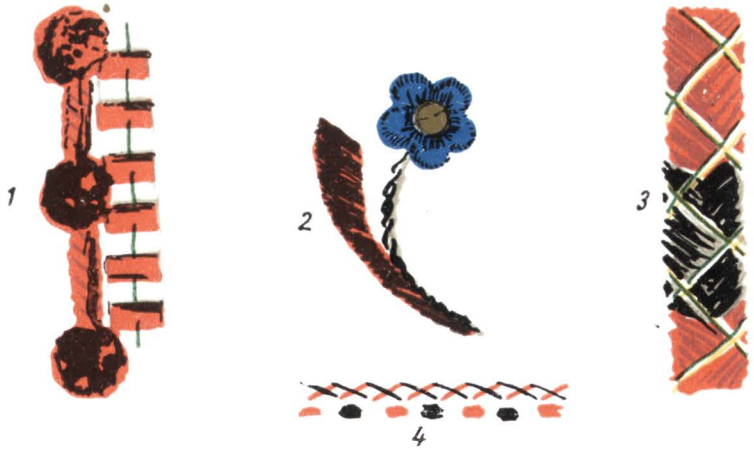
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PLANȘA VII. Bentițe și crețuri de la spatele iilor policrome

Detalii: 1 — a) Bentiță lucrată în « muște », cîrligași și pîini, b) umbreje negre pe cusături, c) strîmbănog pe creț; 2 — a) bentiță lucrată peste fire, b) strîmbănog; 3 — a) bentiță și b) stîlpișori; 4 — a) bentiță, b) briuleț, c) umbreje negre pe cusături; 5 — a) bentiță, b) zimți pe creț; 6, 7, 8 — detalii mărite.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



PLANȘA VIII. Pieptar din Rășinari

Detalii: 1 – șnur cu moțuri și tăieturi; 2 — floare cu «părelă» la mijloc; 3 — gîrbaci cusut, cu piedică brodată deasupra; 4 — ciupăgel în două culori și puncte.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ochiuri brodate pe roșu, o urzitură cu strîmbălog, iar o ciopradă, un gîrbaci cu picături, un șir de boituri mari în culori (ciucuri colorați) și de boituri mici, negre, imitînd blana de astrahan.

Gulerul adăugat de la cojoc este și el obiectul unei atenții speciale. Un gîrbaci îngust se numește chiar guler. Atunci cînd înconjură răscroiala gulerului, el nu mai este adăugat. Broderia formează un colan bogat. Cioprada, colții de piele roșie, o bentiță neagră, gîrbaciul cu picături formează « gulerul » obișnuit al unui pieptar de mireasă din Sălișteе. Mîneca se termină și ea cu pojiță, pene, tăieturi și rupturi.

Nu trebuie să uităm blana de miel și de vidră, care întregește gîtul, pieptul și mînecile cojoacelor mărginenești.

PUNCT DE BRODERIE ȘI ORNAMENT

Pentru a realiza ornamente cu aspect variat, lucrătorul folosește puncte numeroase și de mărime deosebită. Un punct poate avea 3 cm, ca de exemplu bucla florilor țolicelor din Tilișca. Pe cojoacele din Sălișteе, punctul se reduce la 3 mm. Important e că punctele servesc la realizarea completă a motivului ornamental. Uneori punctele nu fac decît să indice desenul motivului care va fi realizat apoi prin alt punctaj, ca la ciupagele săliștenești, unde motivul este urzit cu « negru » și numai apoi umplut cu cusături. Se vorbește uneori de « punctul pe creț », ca de ceva unic și deosebit de celelalte puncte. Muchiile creșturilor se prind cu puncte obișnuite, pe care le întîlnim și pe pînza întinsă, cum sînt umbrejul, piedica, cusătura după ac, urzitura. Toate acestea sînt folosite ca puncte pe creț.

Punctul cel mai simplu este înseilătura (fig. 1). Trecînd prin țesătură, firul formează mici liniuțe. Îl găsim pe cele mai vechi sovonele, pe alesăturile și spetezele de pe șorțuri. Dispus în mai multe șiruri, formează motive geometrice variate și desenează fondul bentițelor de la ciupage.

« Lanțul », cusătura « peste fire » sau « după ac », numită astfel după poziția acului față de fir, sînt frecvente în broderia de pe cojoace. Cheița, « umbrejul » uneau două bucăți de țesătură. În ultima fază a evoluției costumului mărginenesc ele capătă o valoare pur decorativă.

Cercetarea punctelor în care se realizează broderia are o însemnătate deosebită pentru înțelegerea valorii artistice a acestora. Frumusețea broderiilor lucrate numai în negru stă în varietatea punctelor, care permit, printr-o anumită dispoziție a firelor, să se obțină efecte de umbră și lumină. Persistența unor motive vechi de alesătură se explică prin ușurința de a fi reproduse printr-un anumit punct de broderie. De asemenea, importanța pe care o capătă un motiv brodat față de același motiv ales în război se datorește tot ușurinței cu care poate fi executat într-o cusătură cu acul. Variația punctelor de broderie e o caracteristică a regiunii cercetate, ca și reducerea punctelor de broderie la actualul costum sălișteneșc.

Înainte de a termina capitolul consacrat punctelor de broderie, trebuie să menționăm unele broderii, care, deși nu folosesc puncte speciale, obțin efecte deosebite prin materialul legat de un procedeu special de lucru. Acestea sînt: broderia *cu tipar*, *cu bulioane* și *pe etamină*.

Gîrbaciul și *cioprada* (pl. V) folosesc deopotrivă, în locul firului de lînă sau mătase, fîșii înguste de piele, care vin trecute prin tăieturi practicate

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu unelte speciale. Punctul gîrbaciului (fig. 8) amintește împletitura biciului cu același nume. Împreună cu cioprada, el este considerat cea mai veche decorație a cojoacelor.

Alături de broderia caracteristică pieselor de port și de alesătura specifică pieselor ornamentale de interior, pot fi folosite la ornamentație și alte mijloace mai puțin însemnate.

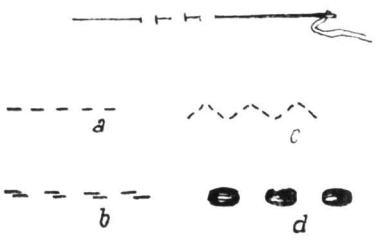


Fig. 1.— Înseilătura: a) *înseilătură simplă*; b) *înseilătură dublă*, c) *colțișori*; d) *înseilătură de șurțe*

Fig. 2. — Cheița: a) *zimțișori*; b) *on*; c) *floare de cheiță*

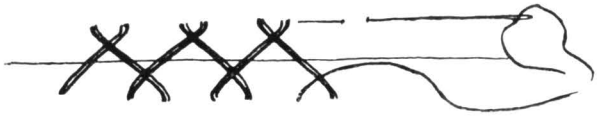


Fig. 3. — Piedica

Fig. 4. — Punct de umbrej. Umbrej cusut

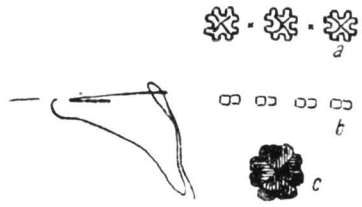


Fig. 5. — Punct în urma acului; a) *motiv de altiță*; b) *șubag*; c) *floare tivită în urma acului*

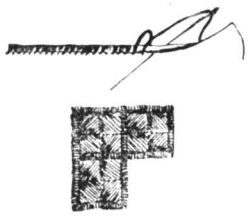


Fig. 6. — Punct peste fire sau peste muchie; *motiv geometric de pe o cîrpă de brîu*

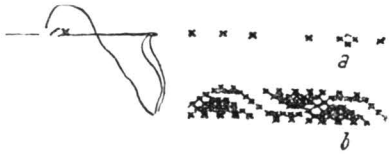


Fig. 7. — «Muște»: a) *desen de pumnași*; b) *altiță*

Unele din ele, foarte însemnate în trecut, au pierdut acum din importanță. Astfel, aplicația a cedat broderiei întîietatea în decorația cojoacelor. Altele sînt legate de folosirea unei unelte speciale ca: preduceaua pentru perforații sau hechenadel-ul (croșetul) pentru împletit. Un anumit material folosește numai un anumit ornament. Aplicația o găsim numai la cojoace. Franjurile și dantela numai la țesătură. Unele din aceste procedee au o întrebuințare frecventă, ca dantela, care prezintă o evoluție interesantă și forme variate. Alteori, ele au numai o însemnătate locală și aceea minimă, cum e perlajul.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fondul ornamental și firul brodat. La decorația realizată în războiul de țesut, atît fondul cît și ornamentul se execută în același timp. Decorația brodată se aplică pe un material gata lucrat. Pe țesătura de lînă sau bumbac, pe piele de oaie, pe fileul fundurilor heclenite și pe tricotajul lăicărașelor, broderia apare ca un adaos suplimentar, fondul fiind realizat independent de intervenția broderiei.

Dar anumite calități ale materialului influențează broderia care îl decorează. Pielea nu este niciodată brodată în « muște », acest punct fiind

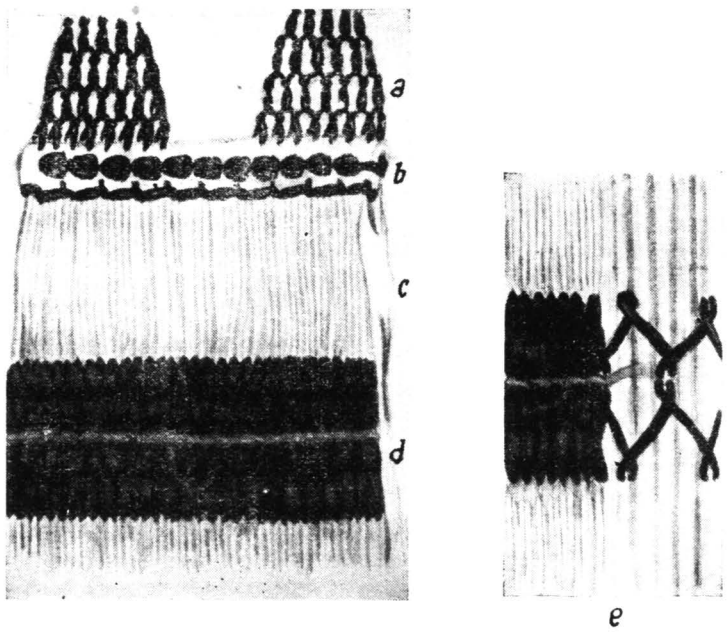


Fig. 8. — Umărul rochiei bătrînești de mireasă (detaliu) ; a) umeraș din cheiță ; b) bentiță cu cusături ; c) creturile ; d) umbrej pe creț ; e) punctul umbrejului pe creț

condiționat de firul pe care e cusut. El este caracteristic țesăturilor. Dimensiunea motivului brodat variază cu grosimea firului pe care e cusut. Același motiv e mai mare pe o țesătură groasă de cînepă și mai mic pe « parcanul » din Sălișteu sau pe « batista » din Rășinari, care sînt țesături foarte fine de bumbac.

Țesăturile de care ne-am ocupat se folosesc și brodate și nebrodate. Există însă două țesături de pînză, care sînt țesute anume pentru a fi brodate. Prima e țesătura de « obrinzeală », din care se face bentița de la gît și de la mînecă. A doua este etamina.

Firul de brodat. Motivele iilor policrome și ale procovelor de lînă precum și puișorii de pe șurțe, sînt lucrate cu fir de lînă. Jurubele de mătase neagră erau aduse « din țară », adică de dincoace de munți. Sîrma era comandată de la Nürnberg și Viena de firma Comșa din Sălișteu. Cojocarii se aprovizionau la Sibiu cu « mătăsuri de cojoace ». Mulineul și DMC-ul se întrebuințau de preferință la broderiile și ciucurii cojoacelor. Firele de bulioane erau tăiate după cum cerea dimensiunea motivului și apoi cusute. Bulionul e de două feluri: cu firul întins sau gofrat. Cel gofrat sclipea mai tare, de aceea cu el se lucra mijlocul florilor. O dată cu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

întrebuinţarea la ţesăturile ornamentale de interior a mătasei vegetale, broderiilor cu motive mari capătă un colorit strident.

Coloritul fondului ornamental variază şi el, la costume de pînză albă. Catrinţele colorate nu aveau broderii. Dar şurţele negre de astăzi sînt « cusute ». Cojoacele sînt albe, dar cu timpul capătă o nuanţă de gri, ivorie, care contrastează cu albul albăstrui şi lucios al pojiţei şi glacé-ului. Cojocarii tratează pielea cu piatră acră, o curăţă cu benzină şi o freacă cu mălai. Ea nu trebuie să stea la umezeală, ca să nu se strice şi să nu i se altereze culoarea. Astăzi se fac pieptare maron-roşcat, de purtare, colorate cu vopsele chimice.

Fig. 9. — Cusătură cu bulioane. Floare din bulioane

Fig. 10. — Colţi de şurţe din dantelă cu suveica

Ţesăturile ornamentale de interior prezintă varietăţi şi combinaţii de culori caracteristice fiecărui sat. Sibielul are o preferinţă pentru vînăt, Boiţa pentru galben, Gura Rîului pentru verdele închis combinat cu roşu. La straiţa din Boiţa şi la ţolicele din Tilişca fondul e din mai multe culori. Unele lepedee ornamentale păstrează coloritul roşu şi vînăt al alesăturilor din război.

Nu toate ornamentele cămăşilor sînt colorate. Am întîlnit la Răşinari cămăşi bărbăteşti decorate numai cu un ajur alb la mînecă. După mai multe spălături, mătasea devine ivorie, iar tigheluţele şi spărturile devin vizibile. La unele ii pentru femei în vîrstă, singurul ornament îl constituie un ciupag negru uni. Motivele brodate ale vechilor ii policrome au un colorit bogat vişiniu, mov, galben-auriu, verde-măsliniu. La vechile cojoace săliştenești proporţia culorilor era de două părţi negru şi una roşie, puţin verde, bordo şi maron şi galben deschis în loc de fir de aur. Astăzi raportul s-a schimbat: trei părţi negru, iar restul cafeniu, lila (floarea piersicului), roşu, verde deschis şi fir de aur.

Boiturile de pe cojoace erau, după cum le arată şi numele, colorate. Astăzi se fac şi din mătase neagră. Aplicaţiile, care la început erau roşii, încep să fie înlocuite cu cele negre.

În Vale am găsit un cojoc de nuntă de un colorit puţin comun. Maronul vidrei se asorta cu maronul dominant al broderiei, înveselită cu verde jad, cu rubiniu şi cu mov. Culoarea neagră, care la iile policrome era folosită foarte puţin, apare într-o dungă compactă pe mînecă, alături de motivele policrome. Ea devine singura culoare folosită alături de aur în costumul de mai tîrziu.

O cusătură simplă poate decora numai prin culoarea firului întrebuinţat. Cusătura peste muchie, care fixează şnurul la Săliște sau la Poiana, îl punctează mărunt, dacă este de altă culoare decît şnurul.

Alternanţa culorilor e folosită la ţincuşe. Culorile sînt dispuse concentric, la potorel şi rotiţe. Bucăţi mici şi compacte de culori deosebite dau « ştucurile ». Cu firul de lînă Diamant de mai multe culori sau nuanţe succesive se obţineau motive care dădeau impresia că au fost lucrate cu mai multe fire de culoare deosebită. E de relevat frumuseţea degradeului de mov şi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vișiniu. Șnurul cojoacelor din Rășinari folosește de asemenea amestecul de culori. Într-un singur șnur găsim fire roșii, negre, mov, maron, fixate deasupra cu un fir mov.

Am arătat însemnătatea broderiei în procesul de transformare a costumului mărginenesc și am relevat caracterul său deosebit de celelalte costume romînești. Tonalitatea sobră, cu tușe delicate, a cojoacelor săliștenești se armonizează mai bine cu celelalte piese de costum, decît strălucirea coloritului și curbele viguroase ale broderiilor din Rășinari. Cojoacele

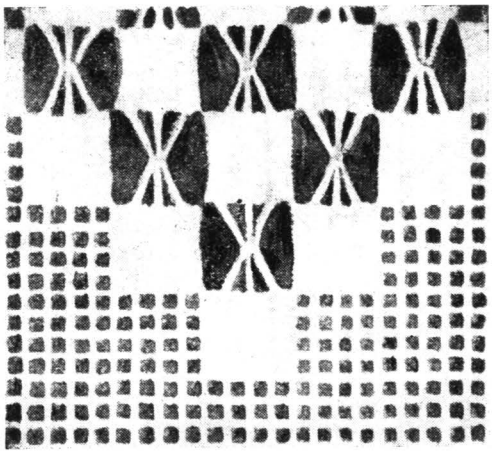


Fig. 11. — Fund heclenit (detaliu)

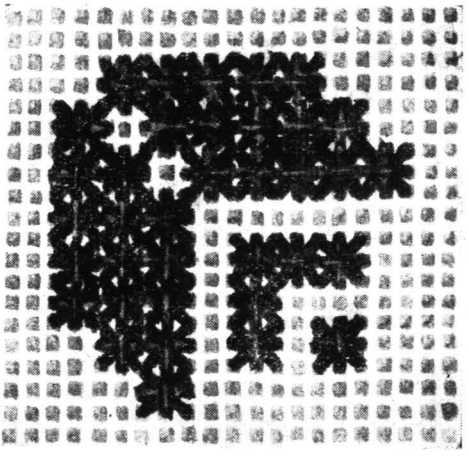


Fig. 12. — Fund heclenit cu motive cusute în punct de cruci îmbrățișate

brodate, greu de întreținut și scumpe, sînt înlocuite cu «lăicărașele negre», căptușite cu piei de oaie și cu jachete lucrate din pănură neagră. Numai ciupagul policrom, cusut pe o iie nouă, mai amintește la Săliște vechiul colorit. Florile de pe vălul poienăriţelor și umbrejul colorat de pe șurțele de atlas din Rășinari, ca și săculeţul brodat din Boiţa, sînt de asemenea resturi ale unei mode vechi, legată de decoraţia policromă a cojocului.

a

b

Fig. 13. — Gîrbaci și ciopradă

CARACTERE ȘI CONCLUZII

Problema broderiilor mărginești e în fond problema costumului. Broderia e specifică costumului, după cum alesătura din război e specifică țesăturilor ornamentale de interior. Diferitele etape ale evoluţiei costumului ne-au îndemnat să cercetăm elementele de bază care s-au păstrat în toate etapele succesive și ne-au permis să stabilim anumite forme permanente.

ORIGINEA PRACTICĂ A ORNAMENTULUI BRODAT este evidentă. Ea a fost semnalată de cercetătorii artei populare. De la cusăturile care unesc piei sau ţesături prin puncte simple, colorate, și de la bentiţele care le acoperă și le întăresc, într-un scop exclusiv practic, se ajunge la cusături făcute

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

numai pentru frumuseţe. Cusăturile acestea întrec utilitatea lor practică şi devin ornamente: « tigheluţul » nu mai tiveşte. În fragmente, şi lucrat în fir de aur, el devine rupturi de rupt în punct; cheiţa nu mai încheie ţesături, ci formează dantele şi desenează modele; umbrejul nu mai acoperă cusături, ci ajunge decoraţia principală a mînecilor şi pieptului iiei mărgineneşti.

Aşezarea ornamentelor este legată de croi. Am văzut cum unele ornamente dispar o dată cu schimbarea croiului. Transformarea cămăşii cu mîneca încreţită pe umăr şi terminată în pumnaşi într-o cămaşă cu mîneca încreţită din gît şi terminată în flodori s-a făcut într-un timp îndelungat şi în acest răstimp toată decoraţia a suferit transformările legate de croi. De asemenea o anumită croială a unei piese de port poate influenţa decoraţia unei alte piese. Leibăraşul, bondiţa neagră de stofă sau catifea, deschisă în faţă lasă să se vadă ciocănelele cusute pe piept. La Poiana, broderia este întinsă pe fîşii înguste de carton în aşa fel încît să nu se piardă între creţurile bogate. Elemente de croi, care aveau şi ele o valoare practică, devin pretexte pentru aşezarea decoraţiei. Nu se poate spune că pumnaşul unei mîneci de un metru şi jumătate a fost necesar ca mîneca să nu mai incomodeze. Clinul, care la origine a fost introdus ca să lărgească cojocul, acum nu mai are decît rostul de a scoate în evidenţă decoraţia de pe mijloc.

Însemnătatea tehnicii folosite în broderie. Numirile identice pentru puncte deosebite se explică prin originea lor deosebită, după cum numirile deosebite ale unor puncte identice ne permit să mergem la originea unei cusături. Importanţa pe care o capătă un motiv brodat faţă de acelaşi motiv ales s-a putut explica prin uşurinţa pe care o conferă execuţia sa în broderie.

Cele mai frumoase realizări de broderie sînt pe cojoace. Legate de viaţa pastorală şi de clima rece, cojoacele, caracteristice unui port de munte, sînt numeroase şi variate. S-au putut stabili două tipuri de broderii. Cel răşinăresc, mai frapant prin dimensiunile, motivele şi coloritul lui, şi cel sălişteneşc, mai discret. Motive din alte regiuni decît Mărginimea se integrează broderiei mărgineneşti prin culoarea, tehnica şi denumirile folosite. Punctele variate şi execuţia minuţioasă au conferit unor motive o frumuseţe deosebită, cum sînt unele palmete din Poiana, care au aspectul cloazoneurilor (pl. I, fig. 5).

Valoarea broderiilor mărgineneşti e evidentă şi explică într-o măsură succesul albumelor de broderie în care motivele mărgineneşti sînt reproduse [1]. Forţa spiritului tradiţional s-a vădit atunci cînd, în preajma primului război mondial, s-a încercat a se introduce în broderiile costumului flori mari şi colorate, şi cînd încercarea a eşuat. Calitatea excelentă a materialului folosit, sobrietatea coloritului, atît la cojoace cît şi la celelalte piese de costum, şi execuţia migăloasă a amănuntului sînt caracteristice costumului unei populaţii în care discreţia şi rezerva sînt tradiţionale.

Poienarii, aşezaţi într-o poziţie geografică care domină întreaga regiune, erau mai izolaţi de restul regiunii. Acest fapt explică aspectele arhaice ale costumului şi ale broderiilor de mult dispărute.

Contactul cu populaţia urbană a introdus în Răşinari mijloace de decorare variate: puncte şi diferite procedee de lucru şi au făcut ca, şi în acest domeniu, Răşinarul să fie în frunte [2].

---

[1] Minerva Cosma, *Album de broderii şi ţesături*, Sibiu, f. d. Dimitrie Comşa, *Din ornamentica romînă*. Album artistic. Sibiu, 1904.

[2] Pentru broderiile răşinărene, vezi V. Păcală, *Monografia Comunei Răşinari*, Sibiu, 1915.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Tendința de simplificare a costumului mărginenesc apare în colorit, în material și în decorație. Pieptul e decorat ca și mînecile. Spre deosebire de trecut, mînecile se fac din același material fin, ca și corpul cămășii. Costumul policrom s-a transformat într-unul alb și negru, căpătînd un aspect mai distins. Punctele și motivele numeroase de pe iile policrome se reduc. În iia lucrată la Sălișteanul acesta podobeala, altița și rîurile erau cusute în același punct și motiv. Aurul care, după primul război mondial, încărca motivele, este folosit din nou, dar cu socoteală. Costumul mărginenesc poate fi realizat cu ușurință și comercializat, fiindcă aproape tot materialul folosit se găsește în comerț: joljul, stofa neagră, găitănașele sau șnurul negru care, tighelite, imită umbrejul. Reducerea punctelor și a motivelor ușurează realizarea. Costumul își păstrează totuși particularitățile lui specifice.

Sensul evoluției cojoacelor e invers. Cu cît sînt mai noi cu atît sînt mai împodobite. Ele sînt folosite însă numai ocazional și foarte rar. Locul lor îl iau pieptarele și hainele din pănură neagră, care exprimă tendința de a face din costumul mărginenesc un costum negru și alb.

Produse de broderie și croșet sînt lucrate de meșteri specializați. Este îndeobște cunoscut că meșteșugul cojocăritului cere o specializare deosebită, care se transmite în aceeași familie din generație în generație. Am întîlnit, în familia unui cojocar bătrîn din Vale, un exemplu de cooperație simplă, în care bunicul desena motivul și croia cojocul, iar restul familiei, fiii și nepoții, executau. Femei văduve de cojocari conduc mai departe atelierul bărbaților lor. Și ciupagele sînt cusute de specialiste. De asemenea, sînt cunoscute în Galeș brodeze de șurțe și dantelărițe din croșet și suveică.

Valorificarea broderiilor mărginenești e continuată cu pricepere de cooperativa din Sălișteanul, care, pe lîngă unele produse de marochinărie, ca poșete, albume, cordoane, execută jachete moderne deosebit de frumoase din antilopă maron, garnisită cu pojiță albă, terminate în «lanțuri» și «pene» tradiționale.

În Rășinari și Sălișteanul motive de broderie sînt realizate în tehnica folosită de scoarță.

Pieptarele «brașovenești» purtate în Poplaca sau cele «orășenești» lucrate de meșterii din Cacova sînt vopsite închis și se poartă la lucru. Ele caută să redea prin aplicație tighelită și decupaj «tăieturile» și «brăduiul» brodat.

Broderia e legată de evoluția costumului mărginenesc. Aria deosebit de întinsă în care acest costum e folosit și care depășește cu mult hotarele Mărginimii, ridică cercetătorului probleme interesante, ca stabilirea, în zonele învecinate, a elementelor mărginenești sau sălișteanul și a elementelor locale.

În cursul acestei cercetări[1] numirile de motive și de unelte de origine străină ridică problema obîrșiei lor. Ele arată necesitatea studierii influențelor reciproce dintre ornamentele românești și cele germane și maghiare, studiu pe care ne propunem să-l realizăm într-o lucrare viitoare.

[1] Toate planșele reproduse în acest articol sînt executate de Florentina Dumitrescu, colaboratoarea Institutului de istoria artei.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Alergat (ă) = cusătură lucrată larg.
Barşon = catifea.
Bituşcă = haină de piele fără clini, cu mîneci lungi şi decoraţia simplă.
Boituri = bucle sau ciucuri.
Căpătîi = pernă cu ornamentele aşezate la un capăt.
Cheiţă = feston.
Cîrpă (de brîu) = batistă; — (de cap) = basma; — (de grindă) = ştergar.
Ciurel = voal din bumbac purtat pe cap.
Ciupag = cusătură pe muchiile creţurilor de la gîtul iilor.
Cioprad㠄 = ornament din fişii de piele de la gîtul iilor.
Culme (masă) = ţesătură ornamentală aşezată sub grindă.
Dantelă din războiu = decoraţie imitînd fileul, lucrată în războiul de ţesut.
Frunza (şnurului) = desen asemănător nervurelor frunzei.
Gîrbaci = ornament de pe cojoace asemănător biciului cu acelaşi nume.
Hechelnadel = croşet.
Jolj = şifon subţire.
Lanţuri = motive liniare de broderie.
Lepedeu = cearşaf.
Moţuri = bucle.
Pahiol = muselină apretată cu ornamente liniare din fir şi mătase neagră pentru legat capul.
Pene = motive ornamentale.
Pipăit (ă) = lucrătură îngrijită.
Picături = puncte de altă culoare decît fondul.
Procovă = cuvertură de pat.
Pupăză = motiv ornamental încărcat lucrat pe clinul cojocului.
Sovionel = voal pentru cap din bumbac apretat.
Spărtură = ajur, decoraţie perforată.
Spiţură = dantelă.
Stiuc = bucată.
Stivă = (aşezate în) = clădite una peste alta.
Suveică = unealtă folosită pentru executarea unei dantele speciale.
Tulipan = lalea.
Tînţac = dantelă cu acul în două culori, din Răşinari.
Umbrej = cusătură care formează dungi compacte.
Urzitura = motiv de broderie care aminteşte aşezarea firelor de urzeală din războiul de ţesut.
Valitură = coafură pentru femei dintr-o bucată de pînză care înveleşte capul.

МЭРДЖИНЕНСКИЕ ВЫШИВКИ

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Эстампы, гравюры и описания путешествий дают полное представление о трансильванском румынском костюме близком, в своих главных чертах, к костюму, сохранившемуся до настоящего времени в Мэрджиниме. Некоторые эстампы изображают крестьян на базаре в Сибиу, другие — в их селах или на горном пейзаже. Вопрос мэрджиненских вышивок связан с вопросом костюма из Мэрджиниме. Вышивка присуща костюму, подобно тому как вытканный узор присущ декоративным тканям интерьера. Поэтому вопрос вышивки можно разрешить только путем изучения эволюции костюма. Женская рубаха расшивалась цветными вышивками. Тулуп также был покрыт цветными узорами, некоторые из которых напоминают современные узоры на рукавах и груди (оклад и чиорпад). Передник и головной убор не вышивались. Позднее эти приемы в украшениях костюмов изменились. Передники, головной убор из муслина и подол юбки вышивались иглой.

Костюмы из Сэлиште и других румынских областей отличаются своим колоритом (белый с черным). Переделка полихромного костюма в белый или черный с золотой нитью происходит с помощью вышивки. Начальным элементом этого служит «умбрежул»

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(вышивка напоминающая шнур), вышитый на рукаве наряду с цветными узорами, а также и вышивки на сборках старинных праздничных, свадебных и погребальных нарядах.

Стремление к упрощению мэрджиненского костюма заметно и в вышивке. Уменьшено число швов, которыми исполнены узоры. На женской рубахе, исполненной в этом году в Сибиу, все вышивки на плечах, рукавах и груди вышиты одним и тем же швом и узором. Сокращение швов и упрощение узоров облегчает выполнение костюма, который сохраняет свой специфический характер. Этот костюм можно легко модифицировать, т.к. все используемые в нем материалы имеются в продаже. Так « умбрежул », характерный для него, можно заменить шнуром или тесьмой. Наряду с другим, это способствовало тому, что мэрджиненские костюмы распространены далеко за границами Мэрджинима.

Происхождение вышитых узоров на костюмах ясно выражено. Начиная со швов, которые соединяют две ткани простыми цветными швами, и с тесемок, которые прикрывают эти соединения исключительно в практических целях, постепенно пришли к художественным вышивкам. Разнообразные названия узоров тесно связаны с бытом области: хоры (хороводы), брыулецул (поясок), коарнеле (рога), залуца (кольчуга), родашка (жук).

Узоры выполняются многочисленными швами различного вида и величины. С богатым покроем женской рубахи и старинного свадебного платья связана и вышивка по сборкам, которая собирает всю ширину ткани в « браслеты », « колонны » или « прутья », специально вышитые. Некоторые вышивки, несмотря на то что не используют специальных швов, достигают разнообразных эффектов благодаря материалу, сшитому вместе особым способом. Надо отметить красоту вышивок черного шитья. Благодаря разнообразию известного размещения нитей достигается эффект света и тени.

Самые красивые вышивки украшают тулупы. Известно, что скорняжное ремесло требует определенной специализации, которая передается в семье от поколения к поколению. Чупаджеле (вышивка на сборках вокруг шеи) рубах вышивается только специалистками. Существуют вышивальницы передников и женщины, которые плетут кружева.

В селах Сэлиште и Рэшинари продолжают использовать мэрджиненские вышивки. Общество « Декоратив » и Текстильный кооператив, находящиеся здесь, исполняют, помимо кожаных изделий по технике старинных образцов, современные кожаные одежды коричневого цвета с традиционной вышивкой на концах рукавов и груди (ланцурь, пене). Узоры вышивок исполнены с помощью приемов, которыми пользуются в изготовлении ковров. Жители Мэрджиниме носят на работе практичные безрукавки коричневого цвета, не представляющие художественной ценности. В вырезанных и нашитых аппликациях встречаются контуры мелкого старинного узора.

Проведенные исследования поднимают вопрос о происхождении чужеземных названий узоров и рабочих инструментов. Они показывают на необходимость изучения взаимных влияний румынских, немецких и венгерских орнаментаций, изучение которых составит следующую часть данной работы.

LES BRODERIES DE LA TRANSYLVANIE MÉRIDIONALE

RÉSUMÉ

Nombre d'estampes, de gravures et de relations de voyages évoquent le costume paysan roumain de Transylvanie, tel qu'il subsiste encore, dans ses lignes essentielles, en Transylvanie du Sud. Ces estampes nous montrent les paysans soit au marché de Sibiu, soit dans leurs villages, soit encore au milieu d'un paysage de montagnes. Le problème des broderies de la Transylvanie méridionale est celui du costume même de cette contrée. Ces broderies sont, en effet, caractéristiques du costume, tout comme les ornements tissés sur le métier sont propres aux tissus ornés destinés à l'intérieur. On ne saurait donc étudier les broderies sans s'occuper en même temps de l'évolution du costume. La chemise de femme était jadis enjolivée de broderies en couleur. Le *cojoc* — manteau ou veste fourrée, en peau de mouton — était lui aussi orné de motifs multicolores, dont quelques-uns se rapprochent de certains motifs encore en usage aujourd'hui. Tabliers et fichus de tête, par

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

contre, n'étaient point brodés à l'origine. Ce n'est que plus tard que l'on assiste à l'unification des procédés d'ornementation du costume. Les tabliers, les voiles de mousseline et le bas des jupes commencent à être décorés à l'aiguille.

Ce qui distingue d'une manière frappante le costume de Sălişte des autres types de costumes roumains, c'est l'emploi exclusif du blanc et du noir pour le premier. La transformation du costume polychrome en costume blanc et noir, avec quelques fils d'or, est due à la broderie. L'élément qui, pour la chemise, marque le début de cette évolution, est le lisérage noir («ombrage») brodé sur la manche, à côté d'autres motifs en couleurs, ainsi que les coutures du froncis de la robe traditionnelle de fête, de mariage et d'enterrement.

La tendance de simplification du costume se manifeste également dans la broderie. Le nombre des points de broderie employés se réduit. Un corsage confectionné cette année à Sălişte a toutes ses parties — plastron, épaulettes, etc. — brodées du même motif et du même point. La réduction du nombre des motifs et de celui des points simplifie le travail, le costume conservant néanmoins son caractère spécifique, sans apparence de standardisation. Ce costume peut être commercialisé sans peine, du fait que tous les matériaux qui le composent se trouvent dans le commerce. L'«ombrage» caractéristique peut être remplacé par une ganse ou par un cordonnet. Cette simplification est, sans aucun doute, l'une des raisons qui ont contribué à faire adopter le costume de Sălişte sur une aire qui dépasse largement la Transylvanie méridionale.

L'origine utilitaire des ornements brodés des costumes est évidente. A commencer par les coutures qui joignent deux pièces par des points simples, en couleur, et par les lisérés qui les recouvrent pour des fins exclusivement pratiques, on en vint à des broderies purement ornementales. Les noms des divers motifs utilisés se rattachent étroitement à la vie de la région: *hora*, *brîuleţ*, *rodaşca*, *coarne*, *zăluţa*.

Les points de ces motifs sont nombreux, d'une grande diversité d'aspect et de différentes grandeurs. La coupe ample du corsage et de la robe de noce traditionnelle a donné naissance aux broderies sur les froncis (nids d'abeilles) qui reserrent l'abondance du tissu, en bracelets, en ceintures, ou en bandes. Pour certaines broderies, on obtient des effets décoratifs remarquables, sans recourir à quelque point particulier, simplement par une heureuse combinaison du matériel et du procédé de travail. Dans cet ordre d'idées, il convient de souligner la beauté des broderies exécutées uniquement en noir, où la variété des points et une certaine disposition des fils permettent d'obtenir de beaux effets d'ombre et de lumière.

Les plus belles broderies sont celles du *cojoc* (manteau ou veste fourrée, en peau de mouton). L'art du *cojocar* exige une spécialisation particulière qui, dans une même famille, se transmet de père en fils. Les broderies des empiècements des blouses de femmes sont, elles aussi, dues à des spécialistes, et l'auteur de cette étude a eu l'occasion de voir elle-même à l'œuvre nombre de dentellières et de brodeuses de tabliers.

A Sălişte et à Răşinari notamment, on continue à travailler avec discernement à la mise en valeur des broderies propres à cette contrée. D'autre part, les coopératives «Decorativa» et «Textila», de ces deux localités, produisent des articles de maroquinerie, décorés selon la technique des *şerpari* anciens (larges ceintures paysannes en cuir), ainsi que des vêtements modernes des plus réussis, en cuir brun décoré de motifs traditionnels. D'autres motifs de broderie sont exécutés selon la technique particulière des *scoarţe* (tapis paysans). En Transylvanie du Sud, les artisans ont coutume de revêtir, pour leur travail, des vestes sans manches, de couleur brune, peu salissante, sans grande valeur artistique d'ailleurs, dont les applications découpées et piquées au point arrière reproduisent le contour minutieux des motifs anciens.

Au cours de ces recherches, certains noms étrangers de motifs et d'instruments de travail ont maintes fois posé le problème de leur origine. Aussi était-il nécessaire d'étudier l'influence réciproque des ornements roumains, allemands et hongrois. C'est là l'objet d'un travail à venir.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARTĂ MEDIEVALĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

O BRODERIE NECUNOSCUTĂ DIN VREMEA LUI NEAGOE BASARAB

de MARIA-ANA MUSICESCU

În somptuosul Palat al armurilor (« Orujeinaia Palata ») din Kremlinul Moscovei, una din săli adăpostește un număr însemnat de broderii și țesături cu caracter religios, ce fac parte din tezaurul de obiecte de artă veche rusă[1]. Epitrahile, orare, acoperăminte de sfinte mese, epitafe și mai ales odăjdii țesute în fir de aur și de argint, din care răzbat, în subtile culori pastelate, chipuri de sfinți îngemănate cu ornamente florale, strălucesc în vitrinele acoperite cu cristal.

De tradiție bizantină, ca și vechile noastre broderii, piesele rusești, asemănătoare ca iconografie cu cele de la noi, diferă din punct de vedere al stilului și al culorii de acestea din urmă, cea mai mare parte dintre ele vădind — chiar acolo unde predomină figurativul — și un caracter net ornamental.

Acoperită în parte de două bogate veșminte preoțești, o mare piesă de broderie, reprezentînd « Coborîrea de pe cruce », atrage privirea prin desăvîrșitul ei echilibru compozițional, pus în valoare de caracterul net pictural și de coloritul de mare frumusețe al ansamblului.

Așa cum ne arată o inscripție brodată pe un singur rînd în afara chenarului ce cuprinde o alta cu caracter religios, piesa de care ne ocupăm aci a fost lucrată din porunca lui Neagoe Basarab și a soției sale Milița. Nimic din cuprinsul inscripției însă nu ne informează asupra lăcașului căruia îi era destinată această broderie.

---

[1] Colecția de la «Orujeinaia Palata» completează colecțiile de broderii religioase aflătoare la muzeul rus din Leningrad, la Zagorsk, la mănăstirea Novodievici (Moscova), la Muzeul istoric (Moscova), la Galeriile Tretiakov (Moscova) și la Muzeul din Novgorod.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Piesa nu a atras pînă acum atenţia cercetătorilor romîni [1]. O pomeneşte G. Millet [2] — după o informaţie a lui N. Makarenko [3] — ca existînd la catedrala sfinţii Petru şi Pavel din Leningrad. Fără să o reproducă sau să o descrie, Millet nu dă decît o parafrază a inscripţiei votive, menţionînd însă şi portretele reprezentînd pe donatori.

Inscripţiile. Broderia aceasta, remarcabilă prin frumuseţea ei, pune — atît din punctul de vedere al istoriei, cît şi din cel al istoriei artei vechi romîneşti — cîteva probleme importante şi, cum se întîmplă adesea în aceste domenii, greu de rezolvat.

Dispusă pe un chenar lat, inscripţia religioasă, în limba slavonă, încadrează broderia pe cele patru laturi, fiind cusută cu litere în fir de argint pe fondul de aur. Ea este compusă din două fragmente de cîntări din Vinerea Mare [4]:

.ѣгда wт дрѣва, тѣ мр<ъ>тва, Приимадеи сънѣм, кѣ жизнь, змѵрнож и плащан<и>цеж, тѣ х<рист>е, обки тѣ, и любокїм ѡцѣзкашм сѧ, ср<ъ>дцемь || и ѡсѣнами (sic!) тѣло твое облобизати ; обачѣ одрьжим стрaхѡм радѵе сѧ къпиташе, слава съмотрѣню тѣ || оемѹ ч<ь>л<окѣ>колюбче [5].

adică:

« Cînd de pe lemn te-a coborît mort, cel din Arimatheia pe tine viaţa tuturor, cu smirnă şi cu giulgiu te-au înfăşurat, pe tine Hristoase şi cu iubire s-au îndemnat cu inima şi cu buzele a săruta trupul tău; însă prinşi de frică se bucurau strigînd: Mărire smereniei tale, iubitorule de oameni ».

.Прси Ишсиф тѣло Ис<ѵсо>ки и положи ѥг<о> къ нокѣм своѥм гробѣ под<о>башѣ бо емѹ нз гроба ыко wт чс<р>тога проити, || съкрѵшикы дръжавж съмр<ъ>ти и wтверьзы крата рак ч<ь>л<окѣ>кѡм, слака тебѣ [6].

adică:

« Cerut-a Iosif trupul lui Iisus şi l-a pus în mormîntul său nou că se cuvenea din mormînt ca dintr-o cămară să iasă, cel ce ai sfărîmat puterea morţii şi ai deschis oamenilor uşile raiului ».

---

[1] Nefiind studiată decît de la distanţă (dimensiunile, punctul şi alte detalii tehnice nu au putut fi deplin stabilite), articolul de faţă nu poate fi un studiu complet al broderiei; el cuprinde doar cîteva date generale, cîteva informaţii de ansamblu şi unele sugestii în legătură cu problemele pe care ea le ridică. Mulţumim, pe această cale, colegului nostru Simion Alterescu care ne-a făcut fotografiile, permiţînd ilustrarea articolului, precum şi Direcţiei şi personalului de la Orujeinaia Palata, care i-au pus la dispoziţie broderia, pentru fotografiere.

[2] G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris, 1947, p. 32: « Ainsi, sur une podéa brodée de la cathédrale saints Pierre-et-Paul, à Léningrad, ils nomment après eux, dans la dédicace, leurs deux premiers fils tous deux avec le titre de voïévode, et font représenter dans le bas, de gauche à droite, Gospodzda Despina, puis Stana, Iovana, Angelina, soit la souveraine, l'aînée et la cadette Roxandre, sous son nom chrétien, enfin la plus jeune, dont l'inscription manque à la peinture de Curtea de Argeş». Observăm că, în inscripţia dedicatorie e menţionat şi cel de al treilea fiu, Ion, şi că numele Anghelinei figurează în tabloul votiv de la Curtea de Argeş.

[3] N. Makarenko, *Vystavka cerkovnoy stariny v Muzee Barona Stiglica*, (Starye Gody, ijul—avgust 1915), citat după Millet.

[4] În afară de aceste fragmente, în cuprinsul reprezentării însăşi, în dreapta şi în stînga micilor îngeri, mai este scris: сънитїе х<ристо>во = Coborîrea <de pe cruce> a lui Hristos. Iar pe cruce: ц<а>рь слакѣ = Împăratul măririi.

[5] Glas II.

[6] Glas VI.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Inscripţia dedicatorie — cu caractere asemănătoare — se află pe o bandă ce dublează, pe latura dreaptă, chenarul cu inscripţia religioasă [1]:

† Сїе сѣнетїе и погребение сътвори Іѡ Нѣгое воєвода и г<ос>п<о жда его Деспина и чада ихъ Іѡ Ѳеѡд<о>сїе воєвода ⸗ Іѡ Петрь воєвода и Іѡ<н?> воєвода.

adică:

« *Această Coborîre «de pe cruce» şi Îngropare a făcut-o Io Neagoe voievod şi Doamna lui Despina şi copiii lor Io Theodosie voievod, Io Petru voievod şi Ion voievod* ».

Jos în partea stîngă a broderiei sînt figurate Doamna Despina şi cele trei fiice: Stana [2], Roxandra [3] şi Anghelina [4].

Desemnarea Roxandrei sub numele de Iovana (їоканд) este greu de explicat. Millet [5] presupune că Iovana este « forma creştină a numelui de Roxandra ». Ipoteza ni se pare însă puţin plauzibilă, dat fiind că în toate celelalte inscripţii votive ce o menţionează ea apare totdeauna sub numele de Roxandra. Din pomelnice, însă, pare a reieşi că ea a avut două nume: Roxandra şi Iovana [6].

Data broderiei. Data execuţiei broderiei trebuie, bineînţeles, căutată între anul urcării pe tron al lui Neagoe Basarab, deci 1512, şi data morţii

---

[1] Între inscripţia de pe broderie şi inscripţiile de pe obiectele contemporane şi anume: talerul de la Neagoe Basarab (fără dată), brocartul dăruit de acelaşi voievod şi epitrahilul de la mănăstirea Govora (dăruit de Radu cel Mare, 1496 — 1508) există oarecare asemănări ca formă a literelor. Faptul se explică prin contemporaneitatea obiectelor, căci nu poate fi vorba de o identitate de duct şi de tehnică.

Într-adevăr, semnul de punctuaţie ⸗, forma lui ⸗, ca şi în genere tendinţa de a alungi literele, formează punctele comune între inscripţiile de pe toate obiectele comparate. Deosebirile sînt însă destul de numeroase. În inscripţia de care ne ocupăm, ligaturile sînt foarte numeroase, iar suprapunerile merg pînă la trei « caturi », mai ales cînd una dintre litere este п sau а, între barele cărora se introduce о sau і. În acest caz, cea de-a treia literă suprapusă nu mai are acoperire ⁀. Celelalte litere (а, в, с,) sînt mult mai simple şi în genere deasupra lor nu există decît o singură literă suprapusă; aceasta însă are, de obicei, acoperire. Ductul general al inscripţiei din broderia de care ne ocupăm se apropie mai mult de linia dreaptă (caracteristică e forma lui а), iar întreg desenul literelor e mai simplu decît al celor din celelalte inscripţii citate pentru comparaţie. În acestea, literele au un duct mai rotunjit şi sînt mai ornate (caracteristice fiind ѡ, м, і). Ca deosebiri de scriere, remarcăm că în inscripţia piesei pe care o descriem aci întîlnim forma воєвода ; în celelalte, forma вонвода. În concluzie : dacă nu ne aflăm, desigur, în faţa unor opere ieşite din aceeaşi mînă — sau cel puţin din acelaşi atelier — avem de-a face cu scrisul aceleiaşi epoci în Ţara Românească.

Aceste concluzii sînt întărite de faptul că aceleaşi ligaturi se întîlnesc şi pe epitrahilul de la Govora (о între barele lui п etc.).

Toate aceste observaţii, ca şi transcrierile şi traducerea textelor slave, le datorăm amabilităţii lui Ion-Radu Mircea, căruia îi mulţumim pe această cale.

[2] Căsătorită în iunie 1526 cu Ştefăniţă, voievodul Moldovei.

[3] Căsătorită în ianuarie 1526 cu Radu de la Afumaţi, ca a doua soţie a acestuia. V. Stoica Nicolaescu, *Hrisov de la Radu de la Afumaţi din 1526, mai 18*, în *Convorbiri literare* XXXVI (1902), p. 1036—1044.

[4] Moartă necăsătorită.

[5] G. Millet, *Broderies . . .*, p. 32.

[6] Pomelnicul mănăstirii Govora (la St. Nicolaescu, *Documente slavo-romîne cu privire la relaţiile Ţării Româneşti şi Moldovei cu Ardealul în secolele XV şi XVI . . .*, Bucureşti, 1905, p. 267 (în notă) în care sînt menţionaţi Teodosie, Stana, Petru, Roxanda, Iovana, Anghelina. Cf. şi I. C. Filitti, *Despina Princese de Valachie, fille présumée de Jean Brankovici*, în *Revista Istorică Română*, vol. I, p. 249, în legătură cu Pomelnicul de la Curtea de Argeş în care, în locul numelui Ruxandra apare cel de Ioana pe care I. C. Filitti nu a putut-o identifica. Ni se pare însă imposibil să fie vorba de o a patra fiică al cărui nume să nu apară decît în aceste două pomelnice (evident mai tîrzii) şi pe broderia noastră. Este demn de remarcat faptul că nici Ruxanda, soţia lui Alexandru Lăpuşneanu nu apare, în toate numeroasele inscripţii votive ce o amintesc, decît sub acest nume.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lui, 1521. Considerînd că pe de o parte, inscripţia votivă menţionează toţi fiii şi, pe de alta, că în portrete apar Doamna cu toate fiicele, data poate fi restrînsă încă, între anii 1512 şi 1519, cînd — probabil — Anghelina nu mai era în viaţă [1]. Ea ar putea fi eventual 1517, anul în care s-a sfinţit biserica de la Argeş [2].

FUNCŢIA BRODERIEI. Funcţia pe care o îndeplinea această piesă este greu de determinat. G. Millet o califică drept « podéa » (ποδέα), adică poală de icoană [3]. Probabil, aceasta este denumirea pe care i-o dă N. Makarenko în cartea citată [4], poate fiindcă era folosită ca atare în biserica sfinţii Petru şi Pavel din Petrograd unde se afla în 1915.

Într-un studiu foarte documentat asupra ţesăturilor şi broderiilor denumite podéa, A. Frolov [5], făcînd un istoric şi o analiză detaliată a pieselor cunoscute de acest gen, le clasează, din punctul de vedere al ornamentaţiei, în trei categorii [6] şi anume: cele cu ornamente de tip vegetal, din care fac parte şi cele două podéa dăruite de Bogdan voievod în 1511 mănăstirii Rîla [7], cele cu ornamentaţie de tip zoomorf şi în fine cele — mai rare şi mai tîrzii — împodobite cu subiecte religioase. Pentru această din urmă categorie, din care ar face parte şi broderia de care ne ocupăm, necunoscută lui Frolov, autorul dă cîteva exemple adesea reproduse [8]. Nici una dintre acestea nu este însă de tipul broderiei romînești, iar dimensiunile lor sînt în general mult mai reduse decît ale piesei noastre [9]. Este evident că nu faptul că nu cunoaştem poale de icoană mai vechi sau contemporane, avînd ca subiect « Coborîrea de pe cruce », poate constitui un argument suficient pentru a infirma ipoteza adoptată de Millet. Nici dimensiunile neobişnuit de mari pentru un asemenea tip de broderie (nu cunoaştem nici o icoană de asemenea proporţii în arta noastră veche) [10] nu pot înlătura această ipoteză. Totuşi, comparaţia cu poalele de icoană în general, ca şi cu cele păstrate în colecţiile noastre — toate de dimensiuni mici — ne poate face să ne îndoim asupra caracterului de « podéa » al broderiei de la Neagoe.

Piesa ar putea însă fi şi un epitaf. În sprijinul acestei ipoteze s-ar putea invoca inscripţia religioasă ce cuprinde un text care se citeşte în Vinerea patimilor. Cum însă epitafele de la Tismana (1681), de la Cotroceni şi de la biserica Doamnei, toate din vremea lui Şerban Cantacuzino [11], prezintă

[1] GR. TOCILESCU, *Biserica episcopală a mănăstirii Curtea de Argeş*, Bucureşti, 1886, p. 41. « Acest felon l-a făcut Doamna Despina, în zilele Domnului său Ion Neagoe Voevod şi a copiilor lor Theodosie, Petru şi Stana, Roxanda în anul 7027 (= 1519) luna iunie 15». Aceeaşi inscripţie şi pe broderiile oferite m-rilor Kruşedol şi Dečani (azi la muzeul din Belgrad).

[2] Presupunînd că broderia era destinată — cum ni se pare probabil — acestei mănăstiri şi nu altei ctitorii din ţară, ca de pildă Mitropolia din Tîrgovişte.

[3] G. MILLET, *op. cit.*, p. 32.

[4] N. MAKARENKO, *op. cit.*

[5] A. FROLOV, *La « Podéa », un tissu décoratif de l'église byzantine*, în *Byzantion*, XIII (1938), p. 463—504.

[6] *Ibidem*, p. 472—491.

[7] MIJATEV, în *Annuaire du Musée National de Sofia*, 1922—1925, fig. 271.

[8] A. FROLOV, *loc. cit.*, p. 484—491 şi fig. 1—5.

[9] Am avut ocazia să cercetăm personal asemenea broderii, aflate în U.R.S.S., în muzeele din Zagorsk, Moscova şi Leningrad. Toate sînt de proporţii mai mici şi în general pătrate.

[10] Poalele de icoană au aceeaşi lăţime, în genere, ca şi icoana căreia îi sînt destinate. Dimensiunile piesei de care ne ocupăm sînt de aproximativ 2,25 m/1,25 m.

[11] Primele două la secţia medievală a Muzeului de Artă al R.P.R. iar cel de-al treilea la biserica Doamnei din Bucureşti.

Cu privire la portretele votive reprezentate pe aceste epitafe I. D. ŞTEFĂNESCU (*Autels, tissus et broderies liturgiques* în *Analecta*, II, 1944, p. 126) este de părere că modelul pe care l-a urmat artistul ar fi unul moldovenesc. Prezenţa portretelor donatorilor, într-o atitudine identică pe broderia de care ne ocupăm, indică, ni se pare, cu evidenţă modelul urmat de artiştii din vremea Cantacuzinilor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în ornamentica lor figurativă nu numai obișnuita scenă a « Plîngerii » (Threnos), ci și « Coborîrea de pe cruce », nu ar fi oare posibil ca broderia noastră să fi avut ca « pendant » o a doua piesă — epitaful propriu-zis [1] — acesta din urmă avînd figurată pe el « Plîngerea » — și care să se fi pierdut? În sprijinul acestei ipoteze par a veni următoarele constatări: mai întîi, faptul că în inscripția votivă sînt pomeniți pe lîngă Neagoe și Despina numai băieții, iar în portretele donatorilor nu apar decît Doamna cu fetele. S-ar putea astfel presupune că pe piesa « pendant » ar fi fost reprezentați Domnul și băieții, în inscripție fiind eventual pomenite Doamna cu fetele. În al doilea rînd, s-ar putea invoca în sprijinul acestei ipoteze faptul că în inscripția votivă se vorbește nu numai de « luare » (сънѣтїѥ), ci și de « îngropare » (погрєбєніѥ).

În cazul în care nu am admite existența unei a doua piese, faptul că termenul de « îngropare » ar desemna piesa de care ne ocupăm poate constitui un argument în plus în favoarea ipotezei că ne aflăm în fața unui epitaf [2].

Originea broderiei. Din punct de vedere al istoriei artei vechi românești problema cea mai importantă pe care o ridică broderia de care ne ocupăm este cea a originii.

Ca valoare artistică, nici una dintre broderiile muntenești anterioare vremii lui Neagoe Basarab — excepție face doar epitaful de la Cozia (1395—1396), despre care însă nu credem că a fost lucrat în țară [3] — nu suferă comparație cu cea care face obiectul acestei cercetări. Nici dintre broderiile mai tîrzii — pînă în vremea Cantacuzinilor — nu se cunoaște vreuna care să atingă același grad de realizare artistică. Chiar celelalte broderii ce ne-au rămas de la Neagoe Basarab (nestudiate încă într-o lucrare de ansamblu) par a fi, judecînd după reproducerile cuprinse în diferite publicații, de o factură mai simplă și de o tehnică mai puțin rafinată [4].

Comparația cu fragmentele de frescă de la Curtea de Argeș, fragmente care au suferit restaurări destul de importante, nu poate fi nici ea concludentă, mai ales că nu avem printre ele reprezentarea « Coborîrii de pe cruce ». Nici cele trei icoane rămase din aceeași epocă [5], atribuite de N. Iorga artei sîrbești, nu pot servi ca termen de comparație, ele fiind atît între ele cît și față de broderie foarte diferite ca stil. « Coborîrea de pe Cruce » figurată pe una din aceste icoane este, din punct de vedere iconografic, de un tip cu totul original. Un detaliu interesant merită însă a fi menționat: figura sf. Ioan din această icoană și cea a sf. Ioan din broderie sînt asemănătoare. Dar aceeași asemănare se poate constata și cu figura sf. Ioan din fresca de la

---

[1] În afară de rolul pe care-l aveau în procesiunea din Vinerea Mare, epitafele mai aveau și unul decorativ în biserică; în acest sens « Luarea de pe Cruce » putea forma pereche cu « Punerea în mormînt », aceasta din urmă fiind folosită pentru procesiune.

[2] Epitafele cantacuzinești amintite mai sus ne arată că « Coborîrea de pe cruce» putea figura pe un epitaf.

[3] Aflător la secția de artă medievală a Muzeului de Artă al R.P.R.

[4] O poală de icoană (« zăveasă ») pentru icoana Maicii domnului Portaitissa (la mănăstirea Iviron), T. Bodogae, *Ajutoarele românești la mănăstirile din sfîntul Munte Athos*, Sibiu, 1941, p. 137; un epitrahil cu chipul voievodului, al Doamnei și al copiilor dăruit în 1520 mănăstirii Xenofon, *ibidem*, p. 270; G. Millet, *op. cit.*, pl. LXXII—LXXVI; epitrahilul dăruit în 1519 mănăstirii Kruședol (Fruska Gora — Iugoslavia), azi la Muzeul național din Belgrad; E. Turdeanu, *Din vechile schimburi culturale dintre romîni și iugoslavi*, în *Cercetări literare*, III (1939), p. 157; felonul dăruit de Despina Doamna mănăstirii Deçani (Iugoslavia), *ibidem*, p. 159.

[5] N. Iorga, *Les arts mineurs en Roumanie*, I, București, 1934, p. 11 și pl. I, II, IV.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lavra (Athos) (atît cît putem judeca după fotografie) și — mergînd înapoi în timp — regăsim același tip de adolescent grațios în frescele de la Peribleptos (Mistra) [1] și de la Nerez (Serbia) [2]. Tocmai permanența anumitor tipuri timp de veacuri de-a rîndul, fapt atît de caracteristic în special artei bizantino-slave din Balcani, nu ne permite să tragem concluzii certe de înrudiri și influențe.

Singurele opere de acest gen cu care poate fi comparată broderia sînt cîteva piese moldovenești din secolele XV—XVI (epitaful lui Siluan, epitaful de la Dobrovăț, vălul de tîmplă de la Bogdan cel Orb și cele de la Alexandru Lăpușneanu [3]). O asemănare destul de mare din punct de vedere iconografic se poate constata și cu scena « Coborîrii de pe cruce » zugrăvită la finele secolului al XV-lea în naosul Voronețului [4]. Ar fi totuși greu de presupus o influență directă a stilului ce se constituise în Moldova în vremea lui Ștefan cel Mare.

Este sigur că voievodul muntean a destinat broderia de care ne ocupăm uneia dintre ctitoriile sale. Se cunosc legăturile lui Neagoe cu argintarii din Transilvania; din corespondența ce ni s-a păstrat, se constată gustul lui rafinat și exigențele sale în ce privește calitatea execuției obiectelor de argint pe care le comanda meșterilor săși. Se cunosc, de asemenea, legăturile lui cu Veneția, de unde a putut comanda și aduce obiecte de artă. Gustul pentru somptuos al acestui voievod este, în vremea sa — vreme în care pătrund pînă la noi ultimele ecouri îndepărtate ale Renașterii — pe măsura gustului pentru somptuos al Cantacuzinilor și al lui Constantin Brîncoveanu pentru epoca lor.

Date fiind aceste știri despre comenzi ale lui Neagoe dincolo de hotare, s-ar putea crede că și broderia de care ne ocupăm a putut fi lucrată în vreun atelier străin de mare renume, la Muntele Athos de pildă.

Asemănarea iconografică cu fresca de la Dionisiu (despre care vom vorbi mai jos) — ușor explicabilă dacă ținem seama de relațiile atît de strînse ale lui Neagoe Basarab cu lumea monastică de la Muntele Athos și cu mișcarea culturală de acolo, ca și de multiplele danii pentru mănăstirea amintită [5] — nu poate fi ea singură o dovadă în acest sens. Neagoe a fost considerat ca fiul spiritual al lui Nifon, fostul patriarh al Constantinopolei, care își făcuse întreaga învățătură la Dionisiu. Pentru daniile sale fusese socotit ca cel de-al doilea ctitor al acestei mănăstiri, portretul său și al lui Theodosie aflîndu-se zugrăvite acolo.

Dar felul de a folosi și de a repartiza culoarea, ca și caracterul general de sobrietate pe care-l prezintă, apropie broderia noastră de epitrahilul dăruit în 1521 mănăstirii Bistrița de către Negoslava, soția lui Barbu Craiovescu, ale căror chipuri sînt brodate pe partea de jos a piesei [6]. Acest epitrahil,

---

[1] G. Millet, *Les monuments de Mistra*, Paris, 1910, p. 1223.

[2] Iugoslavija, *Srednjovekovne freske*, UNESCO, 1955, pl. IX.

[3] Cu excepția vălului de tîmplă de la Bogdan cel Orb aflat în păstrarea muzeului mănăstirii Putna, toate celelalte piese amintite aci sînt azi în colecția Muzeului de Artă al R.P.R., secția medievală.

[4] M. A. Musicescu, *Pictura din altarul și naosul Voronețului*, în volumul *Ștefan cel Mare și cultura moldovenească în veacul al XV-lea* (în curs de apariție).

[5] T. Bodogae, *op. cit.*, p. 161—164, P. P. Panaitescu, *Învățăturile lui Neagoe Basarab...*, București, 1948, p. 7—18.

[6] Cf. Corina Nicolescu, *Broderiile din Țara Românească din secolele XIV—XVIII*, în *Studii asupra tezaurului artistic restituit de U.R.S.S.*, București, 1958; Petre S. Năsturel, *Străvechile odoare înapoiate de U.R.S.S.*, în *Mitropolia Banatului*, VII (1957), nr. 10—12, p. 197—199.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fără îndoială lucrat în țară (Negoslava poartă «fota» oltenească), de o execuție mai stîngace, folosește aceeași gamă de culori (roșu, albastru, verde) cu aceleași intensități, ce dau ansamblului foarte sobru al figurației o vioiciune decorativă.

Deosebirea esențială între acesta și broderia noastră constă în faptul că cea din urmă are, prin însăși natura scenei reprezentate, un caracter eminamente pictural. Deși de calitate artistică diferită și cu toată deosebirea de natură și de tematică, între cele două broderii există elemente stilistice și tehnice comune.

Cu toate că fondurile sînt de aur (lucrate ambele în punctul denumit « nid d'abeille ») ,accentul nu cade, cum se întîmplă atît de des, pe strălucirea fastuoasă a firului de metal prețios, ci pe intensitatea culorilor, devenite vibrante prin întrețeserea cu fir de argint. Această vibrație dă ansamblului efectul pictural. Și — după cum aurul este în ambele piese un simplu suport al culorii — fondul de arhitecturi rămîne un simplu suport al figurației care capătă astfel un caracter de monumentalitate.

Faptul că în două broderii contemporane întîlnim asemenea caractere comune și că deosebirile dintre ele pot fi ușor explicate prin folosirea unor cartoane-modele, datorite unor meșteri de valoare diferită, ne poate duce la concluzia că cele două piese au fost lucrate în același atelier. Desigur, acest atelier trebuie să fi executat un număr cu mult mai mare de piese decît cele care ni s-au păstrat, ele fiind menite să împodobească ctitoriile întregului neam al Craioveștilor, neam din care făcea parte și Neagoe. Pare probabil ca un asemenea atelier să se fi găsit pe lîngă Curtea domnească, sau pe lîngă mănăstirile Bistrița sau Govora.

Compoziția. În afară de reprezentarea « Coborîrii de pe cruce », care ocupă tot cîmpul central, și de chenarul cuprinzînd inscripția, broderia este lipsită de orice fel de ornament. Și această simplicitate amintește de cele mai vechi epitafe moldovenești (epitaful lui Siluan, epitaful de la Dobrovăț).

Construită pe orizontală (proporția între lungime și lățime este de 5 /4), ca Răstignirile de mai tîrziu și ca Punerile în mormînt de pe epitafele ale căror dimensiuni le are — fapt care o diferențiază și de cea mai mare parte a Coborîrilor de pe cruce (construite în general în cadrul unui pătrat sau pe verticală) —, scena comportă zece personaje, grupate pe două planuri, un fundal de cetate și, între acestea, crucea, cu brațe lungi și late, apăsînd ca o bară grea peste crenelurile turnurilor. În cele două colțuri superioare, încadrate în cîte un cerc, soarele și luna, cu profile omenești purtînd coroană, amintesc decorul sirian [1]. Dacă aceste două elemente se găsesc mai rar în decorația scenelor similare (fiind însă caracteristice epitafelor) [2], micii îngeri cu aripile întinse, care zboară fiecare în altă poziție, pe fondul de aur ce sugerează, în goliciunea lui, nesfîrșitul adînc al cerului, reprezintă, ca aproape în toate scenele Răstignirii, Coborîrii de pe cruce și Plîngerii, lumea suprapămîntească ce participă în freamăt de spaimă și jale (atît de bine sugerate aci prin minuțiozitatea exactă a gesturilor), la drama ce se petrece pe pămînt.

Personajele sînt grupate într-o perfectă limpezime geometrică. Un grup central: bătrînul Iosif din Arimateia, în picioare pe scară, susține peste mijloc trupul lui Iisus, care, desprins de pe cruce, descrie în cădere un arc

---

[1] G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile . . .*, Paris, 1916, p. 469.

[2] Pentru semnificația simbolului, v. Prohodul, starea a II-a, 35/36 și Matei, 27,45.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de cerc. Acest arc — unul dintre elementele constitutive ale armoniei ansamblului — dă trupului în cădere al lui Isus o pondere omenească, diferențiind reprezentarea de pe broderie de cea mai mare parte a compozițiilor de acest tip cunoscute, compoziții în care trupul, frîngîndu-se în unghi, dă căderii ceva chinuit și totodată mai puțin evocator al unei realități posibile. Maica domnului, urcată pe un taburet, sprijină pe sub umărul drept și pe deasupra celui stîng torsul lui Isus, al cărui cap e rezemat pe umărul ei drept. Echilibrul acestui grup de trei — în care verticalele formate de cele două trupuri paralele, al Maicii domnului și al lui Iosif, sînt tăiate de curba trupului lui Isus — este dat, în dreapta, de sf. Ioan, care cuprinde în mîinile sale mîna lui Isus, lipindu-și obrazul de ea într-un gest de duioasă veneraţie și, în stînga, de una din sfintele femei [1], care, susținînd celălalt braț al lui Isus, completează, cu același gest ca al sfîntului Ioan, simetria compoziției.

Gruparea acestor cinci personaje, cărora li se adaugă, în dreapta, Nicodim, în genunchi lîngă sfîntul Ioan, smulgînd cu cleștele cuiele care încă mai țin unul din picioarele lui Isus, sugerează compoziția în piramidă a Renașterii italiene. Totodată, o linie imaginară pornind de la curba spinării uneia dintre sfintele femei, urcînd pînă la nimbul Maicii domnului și al lui Iosif și coborînd de-a lungul spinării plecate a sfîntului Ioan, circumscriind deci grupul, descrie o jumătate de elipsă, formă geometrică atît de frecvent folosită în marile compoziții ale picturii de tip bizantin din veacurile XIV-XVI.

Cele două grupri laterale, simetrice între ele, formate fiecare din cîte două femei, țin în echilibru — ca niște talere, la același nivel, ale unei balanțe — personajele în plină tensiune dramatică din centrul compoziției.

Care sînt elementele constitutive ce conferă acestei piese excepționalele sale calități artistice?

Structura compozițională este remarcabilă prin riguroasa ei limpiditate, prin desăvîrșitul ei echilibru. Între suprafața ocupată de personaje și cea a fondului există o proporție perfectă ce le permite acestora nu numai o desfășurare amplă, organizată într-o compoziție limpede și armonioasă, dar le conferă și o certă monumentalitate, imediat sensibilă privitorului. Iar dacă analizăm raportul între ansamblul compoziției și figurile luate izolat, constatăm același echilibru, obținut prin armonioasa repartiție a curbelor largi și line, a dreptelor subtil ritmate. Linia nu are traseul autoritar și pregnant care decupează atît de net figurile în cele mai multe opere de tip bizantin, ci este aci extrem de discretă, de o absolută sobrietate. Și din acest punct de vedere broderia amintește nu numai de epitafele moldovenești pomenite mai sus, ci și de anumite scene din pictura murală moldovenească a secolului al XV-lea (de la Bălinești, sau din naosul Voroneţului, de pildă), unde regăsim aceeași calitate strict funcțională a liniei, același contur precis lipsit de orice parafrază, de orice căutare a pitorescului, atît de frecventă în pictura murală de mai tîrziu. Este evident că rolul principal în compoziție îl au aci suprafețele și nu jocul traseelor liniare.

O mare sobrietate caracterizează și atmosfera scenei. Nici o ostentație nu vine să dramatizeze atitudinea, gestul, expresia personajelor. O nobilă liniște pare că planează peste întreaga scenă. Atitudinile nu sînt decît în foarte mică măsură noi: gesturile sînt cele consacrate de veacuri din scenele Răstignirii și Plîngerii. Inovația constă doar în faptul că ele aparțin aci altor

[1] Probabil Maria lui Cleopa, care apare de obicei lîngă Maica domnului în reprezentările Răstignirii.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

BRODERIA DE LA NEAGOE BASARAB

Fig. 1 a. — Epitaful de la Neagoe Basarab.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. Epitaful de la Mănăstirea Bisarab.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. — Detaliu (portretele Despinei Milița și ale fiicelor ei).

Fig. 3. — Detaliu (grupul central).

Fig. 4. — Detaliu (grupul din dreapta).

Fig. 5. — Detaliu (figuri).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

personaje — altfel dispuse — decît în reprezentările tradiţionale ale scenelor menţionate. Cele două femei din extreme repetă, simetric una faţă de cealaltă, gestul Maicii domnului din Răstigniri. Maria Magdalena nu mai pare a-şi smulge părul într-o patetică durere (ca în epitafe), gestul ei — simplă amintire a aceluia tradiţional — exprimă durerea cu totul altfel; jalea toată s-a strîns în chipul cu ochii umbriţi sub arcade adînci şi sprîncene groase îmbinate. Femeia de lîngă sf. Ioan are gestul acestuia din scenele Răstignirii. Chipurile frumoase ale femeilor (mai tinere în grupul din stînga, mai vîrstnice în cel din dreapta, amintind prin nobleţea înfăţişării lor de grupul din scena Plîngerii de la Bălineşti şi sugerînd totodată caracterul citadin al unora dintre personajele feminine ale primitivilor italieni), figura juvenilă a sf. Ioan, cea mai aspră a bătrînului Iosif, nu poartă masca unei tristeţi scenice, ci o expresie de jale apăsătoare, surdă şi atît de cuprinzătoare, încît fiecare pare a şi-o purta singur, izolat de ceilalţi. Tot sentimentul este concentrat în privirea ochilor adînci, alungiţi, umbriţi parcă sub arcadele accentuate. Mişcarea este redusă la un minimum. Numai mîinile lungi, subţiri, stilizate — şi totuşi atît de real vii — poartă între ele, şi de la personaj la personaj, un fel de tainic dialog ce străbate ca o undă nevăzută şi totuşi perfect sensibilă liniştea aproape statuară a grupului. Această linişte exprimă — din pricina mişcării sugerate cu o simplicitate statică — toată tensiunea potenţială a fiecărui personaj în parte. Ritmul desăvîrşit, obţinut din perfectul echilibru al structurii compoziţionale, accentuat de simetria gesturilor şi de alternanţa perfect ritmată şi ea a culorii, conferă reprezentării o desăvîrşită armonie.

Culoarea joacă un rol foarte important în reuşita artistică a acestei broderii. Culorile fundamentale folosite sînt: albastrul, roşul şi verdele. Armonizate pe fondul de aur, fără urmă de tonuri neutre, fiecare culoare capătă o intensitate maximă. Dar această armonie cromatică nu rămîne pe un plan unic de intensitate: firul de argint, cu care este întreţesută culoarea unora dintre veşminte, acordă acesteia, pe lîngă o anumită preţiozitate, şi o vibraţie, care, pusă în opoziţie cu strălucirea uniformă a culorilor vecine atenuează calitatea ornamentală a acestora, dînd ansamblului cromatic un rol creator de valori plastice. Din nou ne vin în minte broderiile moldoveneşti, în special frumosul văl de tîmplă de la Bogdan cel Orb, sau acele mai tîrzii dăruite de Vasile Lupu Trei Ierarhilor, în care însă firul de argint cu care sînt întreţesute de astă dată toate culorile are rolul de a le nuanţa, dîndu-le efecte de lumină şi umbră. În istoria evoluţiei broderiei medievale romîneşti se pot observa (excluzînd unele piese de mare somptuozitate, în care firul de aur şi de argint predomină cu atîta vigoare, încît ansamblul ajunge să sugereze mai degrabă arta ferecăturilor decît pe cea a broderiei) trei etape bine distincte: o primă etapă de folosire a culorilor simple, cu intensitate maximă şi unică; o a doua etapă, în care îşi face loc nevoia tonurilor, a nuanţelor, sugerate prin întreţeserea, ici şi colo, a firului de argint cu firul de culoare şi, o a treia, în care, din pricina firului de argint împletit în tot ansamblul cromatic, broderia tinde să capete un caracter net pictural. Piesa de care ne ocupăm exemplifică cea de-a doua etapă şi se caracterizează pe de o parte prin somptuozitatea ce se datoreşte valorificării la maximum a intensităţii culorilor şi, pe de alta, prin tendinţa spre pictural obţinută prin folosirea unor tonuri care nuanţează jocul cromatic.

Felul în care sînt repartizate culorile accentuează remarcabila cadenţă ritmică a compoziţiei. În partea de sus a broderiei, soarele roşu şi luna albastră,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu coroane de aur, petele mici de culoare foarte vie și contrastantă ale micilor îngeri în zbor, amintesc miniaturile manuscriselor. Cetatea care alcătuiește fundalul — în argint, pe fondul de aur al cerului, cu mici dungi roșii și albastre care o delimitează și, din loc în loc, cîte o fereastră cafenie — are ceva foarte decorativ, care atenuează simplicitatea schematică a ansamblului ei liniar. Sfînta femeie din extrema stîngă poartă maphorion de un albastru intens; subțirateca dungă vișinie ce-i încadrează chipul este exact de nuanța veșmîntului pe care ea îl poartă sub maphorion. Maria Magdalena este îmbră-

Schema 1. — « Coborîrea de pe cruce» de Duccio.

cată în roșu, ce contrastează cu albastrul de la mîneci și din jurul figurii. Roșul maphorionului femeii ce ține brațul lui Isus, ca și verdele manșetelor și al dungii din jurul chipului ei, sînt întrețesute cu fir de argint. Maphorionul Maicii domnului este roșu; veșmîntul pe care-l poartă dedesubt, albastru. În grupul din dreapta, alternanța acestei bicromii se schimbă. Iosif poartă o haină roșie, de sub ale cărei mîneci scurte apar altele verzi; toată îmbrăcămintea este întrețesută cu fir de argint. Haina scurtă a sfîntului Ioan este tot roșie, iar cămașa lungă de dedesubt, verde. Femeia de lîngă el, învăluită într-un maphorion de un verde foarte viu și cald totodată, poartă dedesubt un lung veșmînt albastru, iar cea din extrema dreaptă este toată drapată în roșu, avînd o mică dungă verde în jurul figurii. Trupul lui Isus, ca și toate chipurile și mîinile, sînt brodate din mătase albă. Părul sfîntului Ioan și cel al lui Iosif

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

este blond, cel al lui Isus, de o nuanță mai închisă. Culorile vii ale veșmintelor devin somptuoase și prin strălucirea aurului manșetelor ce apar sub maphorion, ca niște late brățări care cuprind încheieturile mîinilor. Solul — ca în toate frescele noastre medievale — este verde. Faldurile simple, de o mare eleganță a liniei, subțiri, de calitatea caligrafică a miniaturii, sînt marcate cu o nuanță mai închisă a culorii fiecărui veșmînt în parte.

Aceeași alternanță de albastru și roșu, întrețesute cu fir de argint, cu excepția mantiei Despinei Milița, care este de aur, ca și coroanele

Schema 2. — «*Coborîrea de pe cruce*» *de la Nerez (Iugoslavia)*

personajelor domnești, dă micului tablou votiv calitatea prețioasă a unui email.

Cu deosebirea că sînt îngenunchiate și de profil (ca în icoana reprezentînd pe sfinții Sava și Simion, desigur mai nouă, căci Doamna poartă costumul de văduvă [1]), asemănarea lor cu personajele figurate în tabloul votiv de la Curtea de Argeș [2] merge pînă la identitate, în afară doar de faptul că Stana poartă, ca și Despina, peste veșmîntul a cărei parte inferioară evocă vîlnicul oltenesc, mantia voievodală [3].

ICONOGRAFIA scenei «Coborîrii de pe cruce», așa cum este reprezentată pe broderie, prezintă o formă evoluată al cărui prototip se găsește, ca pentru cea mai mare parte a scenelor din ciclul Patimilor, în Capadocia, La Toqale [4].

---

[1] N. IORGA, *Les arts mineurs*. . . , pl. I.

[2] Azi la Muzeul de Artă al R.P.R., secția de artă medievală.

[3] Pentru date asupra costumului și o detaliată bibliografie a problemei, v. CORINA NICOLESCU, *Date cu privire la istoria costumului în Moldova (sec. XV—XVI)*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, III 1956 (1), nr. 3—4, p. 51—71.

[4] MILLET, *op. cit.*, p. 478—482, fig. 497.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În cursul evoluției acestei reprezentări, începînd din secolul al IX-lea pînă în secolul al XVI-lea, se statornicesc două tipuri principale ale ei, diferențiate între ele mai ales prin poziția Maicii domnului față de Isus [1]. Un prim tip, cel în care Maica domnului este așezată lîngă Isus, sau în fața lui, este acela pe care l-a desăvîrșit Duccio (schema 1) în tripticul de la Sienna [2] și pe care-l regăsim (cu mici diferențe: prezența sfintelor femei în dreapta scenei, atitudinea sfîntului Ioan) și la Peribleptos (Mistra) (sec. XIV) [3]. Dar cea mai veche reprezentare în frescă a acestui tip iconografic, totodată una din cele mai frumoase reușite ale artei picturii medievale din Balcani, este scena de la Nerez (schema 2) (Iugoslavia, 1164) [4], pe care Millet nu o menționează. Un al doilea tip — Maica domnului așezată pe același plan cu Iosif din Arimateia (adică îndărătul lui Isus), capul Mîntuitorului sprijinindu-se pe umărul drept al Fecioarei — se desăvîrșește în Italia secolelor XIII—XIV [5] și este reluat în secolele XV și XVI la Muntele Athos (mănăstirile Lavra și Dionisiu) [6]. Din punct de vedere iconografic broderia noastră seamănă mult cu fresca de la Dionisiu (datînd din 1547, deci cu trei decenii mai tîrziu) (schema 3), diferențele între ele fiind cu totul neesențiale.

Merită a fi menționat faptul că aceeași evoluție, de la tipul simplu și totodată cel mai vechi, la tipuri din ce în ce mai complexe și mai noi, poate fi constatată și la reprezentările Răstignirii și Plîngerii (Threnos). Dar nu numai înmulțirea numărului personajelor diferențiază reprezentările mai tîrzii de cele inițiale din secolele IX—XI; viziunea însăși s-a modificat cu timpul, concepția asupra reprezentării plastice a marilor scene din ciclul Patimilor devenind alta: de la simpla reprezentare aproape schematică, cu caracter sugestiv, la o reprezentare cu caracter dramatic, în care elementele compoziționale, linia și culoarea, contribuie la realizarea unei imagini de o puternică expresivitate, cu finalitate emoțională; evoluția merge de la abstract spre concret, de la simbolismul teologic la narativul istoric. Reprezentarea de pe broderia de care ne ocupăm este caracteristică acestei din urmă categorii.

Piesa noastră depășește în acest sens semnificația locală; în măsura în care ea este reprezentativă pentru o etapă, poate cea mai importantă a evoluției artei vechi românești, ea poate fi considerată ca exemplară și pentru unul din momentele cheie ale evoluției artei de tip bizantin. Totodată ea este, din cîte cunoaștem pînă azi, cea mai veche broderie din Țara Românească reprezentînd Coborîrea de pe cruce și poate fi deci considerată ca prototip, atît pentru epitafele mai tîrzii (cele de la Șerban Cantacuzino), cît și pentru reprezentările aceleiași scene în pictură murală [7].

Valoarea artistică. Pentru creația noastră medievală, această broderie este nu numai una din operele ce marchează un moment de clasicism, ci și unul dintre exemplarele de broderie cele mai desăvîrșite din cîte ni s-au păstrat.

---

[1] Millet, *op. cit.*, p. 475—482.

[2] *Ibidem*, fig. 503.

[3] Idem, *Mistra*, pl. 1223.

[4] *Srednjovekovne freske*, pl. IX.

[5] Millet, *Iconografie*, p. 478—481.

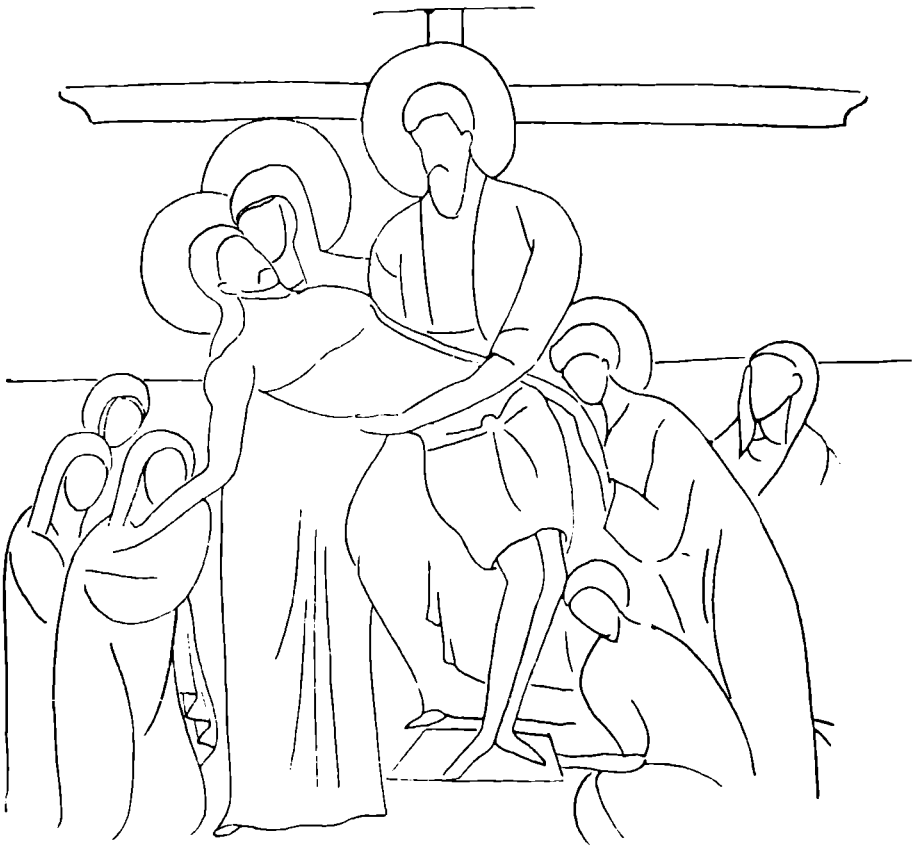
[6] *Ibidem*, fig, 629.

[7] Pentru toate Coborîrile de pe cruce — mai noi — v. I. D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie, depuis les origines jusqu'au XIX-e siècle*, Paris, 1932, p. 31, 51 (biserica Domnească, Curtea de Argeș); p. 74 (Cozia); p. 74 (Snagov); p. 97—98 și fig. 1 (Stănești); p. 120 (Mofleni); p. 128 și fig. 52 (bolnița Coziei); p. 137 (bis. Domnească din Tîrgoviște); p. 150 (Căluiu); p. 232 și pl. X, fig. 1 (sf. Maria Orlea); p. 325 (Generalități).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Simbolismul reprezentării, care își menține totuși încă toată valoarea exemplară, rămîne însă pregnant numai în măsura în care reușita artistică îl pune în valoare. Dar tocmai acest echilibru între idee și formă, între inteligibil și sensibil constituie — ni se pare — unul dintre aspectele clasicismului post-bizantin.

Deși evoluția este aceeași pe toată aria țărilor de civilizație bizantină, momentele de clasicism nu sînt cronologic aceleași în toate aceste țări. Arta sîrbească și bulgară din secolele XIII și XIV, arta athonită din secolele XIV și XVI, arta rusă din secolul XV, arta moldovenească de la



Schema 3. « *Coborîrea de pe cruce* » *de la Dionisiu (Athos)*

sfîrșitul secolului al XV-lea și pînă către mijlocul secolului al XVI-lea, cea a Țării Romînești din secolul al XVI-lea, au produs — în toate domeniile creației plastice — opere reprezentative pentru momentul clasic al fiecăreia dintre ele. Pentru a nu menționa decît scena ce ne interesează — « Coborîrea de pe cruce » — , cea din fresca de la Nerez (1164), cea figurată pe o icoană de stil bizantin (considerată de prof. Lazarev ca aparținînd secolului al XIII-lea) [1], aflătoare azi la Bruxelles, cea din fresca de la Peribleptos [2], cea de pe icoana din școala de la Novgorod, aparținînd secolului al

[1] V. N. Lazarev, *История византийской живописи*, Moscova I, 1947, p. 197, reprodusă și de W. Felicetti Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Basel, 1956, p. 55, fig. 53.

[2] G. Millet, *Mistra*, pl. 1223.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

XV-lea [1], cea din fresca de la Dionisiu amintită mai sus, cea din broderia noastră, toate sînt, lăsînd la o parte diferenţele de tip iconografic neimportante din acest punct de vedere, de tipul care poate fi considerat clasic, în sensul arătat mai sus.

Calitatea fundamentală a « Coborîrii de pe cruce » de care ne-am ocupat se defineşte prin echilibrul compoziţiei, prin monumentalitatea ansamblului, prin vivacitatea culorii. Apare evidentă în această operă maturitatea unei viziuni artistice, rezultat al unei îndelungate mînuiri a formelor care ajunseseră să depăşească canonul şi tradiţia pur bizantină, rezultat totodată al interferenţelor de cultură dintre Răsărit şi Apus. Căci, dacă tipul iconografic rămîne pe linia tradiţiei bizantine, arhitectura compoziţiei, ritmul şi simetria, caracteristice acestei opere, aparţin atît marii picturi de tip bizantin a secolelor XIII—XVI, cît şi artei prerenaşterii şi Renaşterii italiene. Avem vădit a face cu o operă de înaltă cultură, în care tradiţia încă vie şi artistic fertilă se cumpăneşte cu rezultatele unor îndelungi şi complexe căutări în domeniul formelor.

Astfel, această piesă de broderie poate fi considerată ca una dintre cele mai reprezentative pentru arta figurativă de tip bizantin, artă care s-a dezvoltat şi a înflorit din veacul al XII-lea pînă în veacul al XVI-lea în Balcani, ca şi în Rusia, în Moldova ca şi în Ţara Romînească.

НЕИЗВЕСТНАЯ ВЫШИВКА ВРЕМЕН НЕАГОЕ БАСАРАБА

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Вышивка, рассматриваемая в этой работе, была до настоящего времени не исследована специалистами. Г. Милле (G. Millet) упоминает о ней в своей работе: « Broderies religieuses de style byzantin » (по краткому описанию Н. Макаренко). Сейчас вышивка находится в Оружейной Палате Московского Кремля: она была исполнена по приказу Неагое Басараба (1512—1521). Это доказывается посвящающей надписью на вышивке с правой стороны, а также портретами госпожи Деспины Милицы и ее дочерей, вышитых внизу, с левой стороны декоративной сцены. По мнению автора, вышивка представляет собой эпитафию и один из самых красивых образцов старинного румынского искусства. Как предполагает автор, она была исполнена в одной из мастерских Господарского двора или же в монастырях Бистрицы и Говоры.

С иконографической точки зрения сцена « Снятие с креста », которая ее украшает, является самой старинной, известной в искусстве Румынской страны вышитой иконой, поэтому она может считаться прототипом для позднейших эпитафий (три эпитафии времени Шербана Кантакузино).

Тщательная четкость композиционной структуры, строгость изображения ансамбля, функциональная роль красок, все эти характерные достоинства исследованной вышивки роднят ее с такого же рода образцами классического молдавского искусства конца XV и начала XVI столетий. Это родство объясняется тем, что румынское и молдавское искусство времен исполнения вышивки, находилось на одинаковой стадии развития. Стилистические качества этой вышивки доказывают взаимное влияние восточной и западной культур, характерное для культурной среды двора Неагое Басараба.

[1] *История русского искусства*, vol. II, Moscova 1954, fig. de la p. 167 şi V. N. Lazarev, *Искусство Новгорода*, Moscova 1947, pl. 126 b.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

UNE BRODERIE PEU CONNUE DE L'ÉPOQUE DE NEAGOE BASARAB

RÉSUMÉ

La broderie en question, actuellement à l'Orujénaïa Palata du Kremlin de Moscou, n'a pas encore été étudiée par les spécialistes. Seul G. Millet en fait mention dans son ouvrage sur les « Broderies religieuses de style byzantin », se fondant sur une brève description de N. Makarenko. Cette broderie fut confectionnée sur l'ordre de Neagoe Basarab (1512–1521), comme en témoignent l'inscription dédicatoire du côté droit et les portraits de la Princesse Despina Militza et de ses filles, brodés au bas et à gauche de la scène qui décore la pièce en question. La broderie, l'une des plus belles œuvres de l'art roumain ancien, aurait été exécutée, de l'avis de l'auteur, soit dans l'atelier de la cour princière soit dans celui des couvents de Bistriţa ou de Govora, et il semble qu'il s'agisse d'un *épitaphion*.

Au point de vue iconographique, la « Descente de Croix » qui l'orne est la plus anciennement connue de l'art valaque, de sorte qu'il est permis de la considérer comme le prototype des scènes analogues, figurant sur les *épitaphioï* plus récents et, notamment, sur les trois pièces qui datent du règne de Şerban Cantacuzène.

L'ordonnance rigoureuse de la composition, la sobriété de l'ensemble, le rôle fonctionnel de la couleur, autant de qualités caractéristiques de cette œuvre, la rattachent aux exemplaires du même genre de l'art classique moldave de la fin du XV^e^ et du début du XVI^e^ siècles. Cette parenté s'explique, semble-t-il, par le fait qu'à l'époque où fut exécutée la broderie, l'art valaque et l'art moldave avaient atteint un même degré de développement. Le style de cette broderie révèle d'autre part certaines interférences entre les cultures d'Orient et d'Occident, caractéristiques du milieu culturel de la cour de Neagoe Basarab.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TRADIŢIE ŞI INOVAŢIE ÎN ARTA ŢĂRII ROMÎNEŞTI DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XVII-LEA: BISERICA CRETZULESCU DIN SATUL REBEGEŞTI *

de CORNELIA PILLAT

La marginea satului Rebegești, peisajul de cîmpie este luminat de întinderea de apă a Colentinei. În depărtare, la dreapta drumului de țară, sub bolta vastă a cerului, silueta albă și zveltă a unei biserici de sat surprinde privirea [1] (fig. 1). Din pisania pusă deasupra ușii de intrare aflăm că: « Această sfîntă și dumnezeiască biserică ziditu s-au din temelia ei de noi robii lui dumnezeu Radu vel logofăt și de Pădure postelnicul, feciorii lui Stan, logofătul din Creţulești... sfîrșindu-se cu zugrăvitu cu totu la noemvrie 1 leat gosdi 1669 » (fig. 2).

Încă din anul 1646, îl întîlnim pe Radu Cretzulescu (fig. 3), tînăr logofăt pe lîngă curtea lui Matei Basarab de la Tîrgoviște. Iar după moartea acestuia, pînă la urcarea pe tron a lui Șerban Cantacuzino, în răstimpul tulburat de numeroasele schimbări de domni și de luptele dintre partidele boierești, Radu Cretzulescu, alături de Șerban Cantacuzino și Banul Mareș Băjescu, făcea parte din « treimea », care în acel moment conducea țara, autoritatea ei mergînd pînă la a influența numirea domnului de către Poartă [2]. În tinereţea lui fusese ales ca ginere de către postelnicul Constantin Cantacuzino [3]. Deși recăsătorit mai tîrziu cu jupîniţa Preda, așa cum arată tabloul

* Biserica Cretzuleştilor din satul Rebegești a fost foarte puţin studiată de cercetătorii de artă veche românească. Articolul de faţă nu elucidează toate problemele pe care le pune pictura monumentului, dar atrage atenţia asupra importanţei lui în evoluţia artei noastre.

Planul bisericii şi releveurile picturii au fost executate de arh. M. Irineu. Fotografiile nr. 1, 8, 9, 10, 11, 14 au fost executate de N. Ionescu, iar celelalte reproduse după clişeele C.M.I.

[1] Din cauza lucrărilor de asanare a lacurilor, care înconjoară Bucureștiul, această biserică urma să fie acoperită de ape. În anul 1934 profesorul N. Iorga, care conducea Comisia monumentelor istorice, vrînd să salveze monumentul, s-a adresat inginerului E. Prager. Inginerul Prager a ridicat biserica, înălţîndu-i temelia cu 3 m. Lucrarea, unică pentru acea vreme în ţara noastră, a păstrat-o intactă. Cu această ocazie au fost înlăturate adausurile care-i denaturau aspectul iniţial. Vezi E. Prager, *Surélévation du soubassement d'une église en Roumanie*, extras din *Science et Industrie*, Ed. Travaux, 1938.

[2] I. C. Filitti, *Arhiva Gheorghe Gr. Cantacuzino*, Buc., 1919, p. 216. George Octav Lecca, *Familii boierești romîne — Istorie și genealogie*, Buc., MDCCCXCIX. Kretzulescu, p. 30. Constantin C. Giurăscu, *Istoria romînilor*, vol. III, partea I, Buc., 1924, p. 115: N. Iorga, *Istoria romînilor*, vol. VI, Buc., 1938, p. 275; Em. Cretzulescu, *Istoricul bisericii din Creţuleşti — Mănăstirea*, în *Buletinul Comisiei monumentelor istorice* (B.C.M.I.), 1934, p. 190—191.

[3] I. C. Filitti, *op. cit.*, p. XXVIII.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ctitoricesc din biserică, rămîne legat prin interese politice de această familie. Personalitatea fratelui său Pădure postelnicul (fig. 4) este lipsită de importanţă.

Biserica Cretzuleşti din satul Rebegeşti aparţine perioadei de tranziţie dintre epoca lui Matei Basarab şi aceea a lui Şerban Cantacuzino [1].

Ea are o siluetă sprintenă, rezultată din faptul că înălţimea monumentului întrece lăţimea lui. În loc de planul treflat, obişnuit al bisericilor din această epocă, meşterul constructor a ales planul navă, îngust, dreptunghiular, cu o unică absidă spre răsărit, un tip de construcţie arhaic şi mai puţin întrebuinţat în Ţara Romînească. Forma monumentului are un iluzoriu aspect de biserică moldovenească, atît din pricina proporţiilor lui cît şi din pricina acoperişului de şiţă în două ape, ridicat în locul turlelor obişnuite [2].

Dacă prin obţinerea proporţiilor, meşterul constructor a reeditat cu îndemînare un plan simplu, primitiv, el a interpretat cu talent ritmul şi echilibrul plasticii decorative a monumentelor din Ţara Romînească, din a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Cele două registre, în care este împărţită faţada tencuită, au aspectul unei claviaturi, căci vertical jocul de umbră şi lumină, creat de marginile panourilor uşor retrase faţă de suprafaţa zidurilor, se succede ritmic. Orizontal, acest ritm se desfăşoară de-a lungul cornişei formată din trei rînduri de cărămizi înguste, dispuse ca zimţii de fierăstrău, şi a brîului, un ciubuc rotunjit încadrat de cărămizi late, aranjate în aceeaşi succesiune. Biserica pare înaltă, nu numai din cauza proporţiei şi formei acoperişului, ci şi din potrivirea decoraţiei exterioare pe spaţiul zidurilor. Astfel, în timp ce panourile din registrul de jos sînt dreptunghiulare, marginile de sus ale panourilor din registrul superior se înalţă, căci ele se termină prin două arcuri în formă de semicerc, unite printr-o consolă. De asemenea, faţada ar părea scundă, tăiată la mijloc de brîu, dacă prezenţa cornişei puternice nu ar atrage privirile în sus, dîndu-se astfel iluzia înălţimii. Aceeaşi dispoziţie a ornamenticii exterioare se poate vedea la M-rea Căluiul (1588), cu singura deosebire că la biserica Cretzuleştilor meşterul constructor a acoperit zidurile cu tencuială.

Pe faţada principală, dispoziţia cărămizilor în două arcuri unite la mijloc arată că la început biserica avea un mic pridvor acoperit separat, element nou introdus în arhitectura timpului [3]. De altfel, tabloul ctitoricesc ne mai păstrează încă imaginea bisericii în forma ei originară, cu acest pridvor, azi dispărut, ce avea un acoperiş de formă conică (schema nr. 2).

Înăuntrul bisericii, lumina trece prin ferestre înguste, mărginite sus cu un arc cu vîrf. Naosul este despărţit de pronaos printr-un zid gros, înalt de un metru, deasupra căruia se înalţă trei arcade, sprijinite pe doi stîlpi. Forma greoaie a stîlpilor de secţiune octogonală, ca şi impunătoarea tîmplă de zid, dau impresia de vechime şi de rusticitate. Dar elemente noi de construcţie, aplicate cu pricepere, ne apropie de jumătatea secolului al XVII-lea: ele sînt arcurile largi, sprijinite pe console, care proptesc calota naosului, sistem de boltire ce se repetă şi în pronaos. Acesta este un procedeu de

[1] Despre arhitectura acestei epoci vezi Ghica-Budeşti, *Evoluţia arhitecturii în Muntenia şi Oltenia, veacul al XVIII-lea*, vol. III, în B.C.M.I. 1932.

[2] De ex.: Bis. Curtea Veche din Bucureşti, bis. M-rii Căluiul, bis. M-rii Mărcuţa, bis. Mihai Vodă din Bucureşti, Mitropolia din Tîrgovişte.

[3] La bisericile Filipeştii de Pădure şi Jitianu-Dolj, clopotniţa se ridică deasupra peste pridvor. Vezi Ghica-Budeşti, *Evoluţia arhitecturii în Muntenia şi Oltenia, veacul al XVIII-lea*, pl. CXCVIII şi următoarele şi pl. CCVIII şi următoarele.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

construcție de stil moldovenesc, răspîndit în Țara Romînească, începînd din anul 1646, cînd meșterii lui Vasile Lupu au rezidit la Tîrgoviște biserica Stelea.

În anul 1934, cînd Ghica-Budești scria articolul său despre biserica Cretzulești [1], monumentul nu avea înfățișarea de astăzi, căci abia în 1935, după ridicarea lui, prevedere luată pentru ca să nu fie înecat cu timpul de

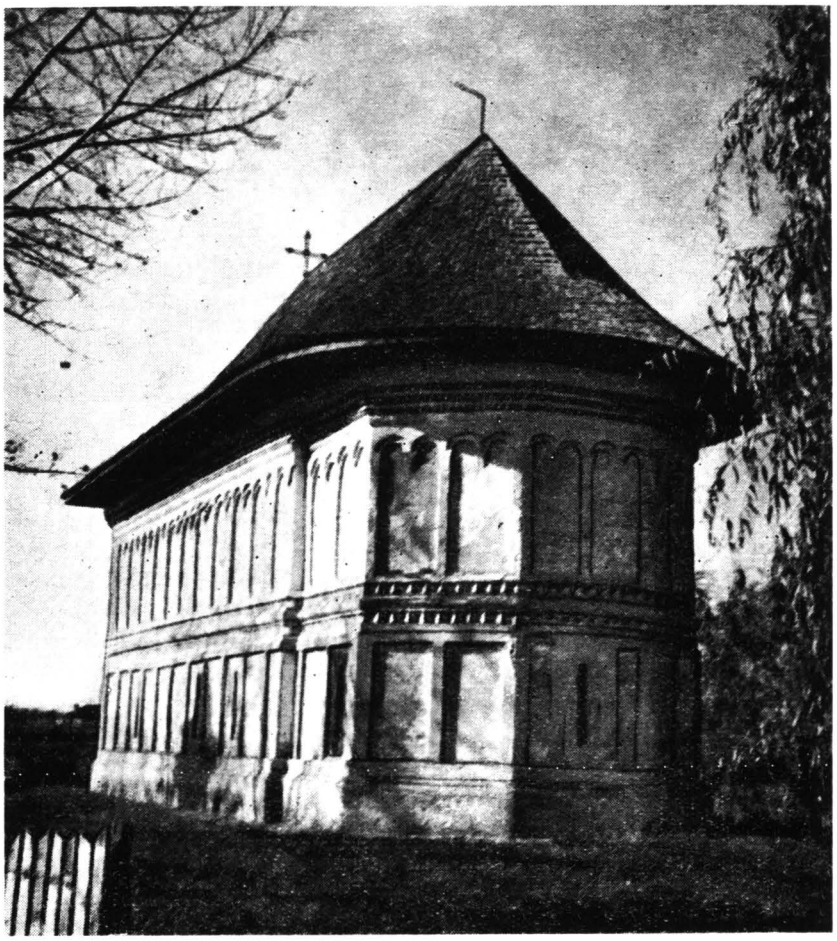


Fig. 1. — Biserica din Rebegești: vedere dinspre absida centrală

apa Colentinei, s-a căutat să i se dea aspectul pe care îl prezenta în tabloul ctitoricesc. Ghica-Budești văzuse biserica avînd o clopotniță peste pronaos și un turn lateral ce conținea scara, și demonstra că aceste adăogiri au fost făcute fără nici o îndoială în secolul al XVIII-lea. El emitea ipoteza că biserica ar fi fost construită la începutul secolului al XVII-lea și refăcută doar în anul 1669. La această concluzie ajungea din cauza dispoziției ornamenticii exterioare, caracteristică « vechiului stil » și a nepotrivirii dintre ușa îngustă, joasă, cu aspectul de mare vechime, și dintre pisania mult mai lată decît cadrul ușii și așezată mai sus.

[1] Ghica-Budești, *Biserica din Rebegești*, în B.C.M.I., 1934, p. 126—132.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Într-adevăr, pisania pare nouă. Aspectul neştirbit al pietrei, conturul net al literelor, cele patru garoafe stilizate dispuse la colţuri, dau impresia că textul vechi a fost reprodus pe o altă piatră, care poate nu mai respecta dimensiunile şi aşezarea iniţială. Noi credem deci că pisania a fost sculptată din nou, dar nu în anul 1669, ci probabil în veacul al XVIII-lea, cînd s-au făcut bisericii refaceri substanţiale. După părerea noastră, amestecul elementelor « vechiului stil »: planul dreptunghiular, ferestrele înguste cu arc cu vîrf şi dispoziţia ornamenticii exterioare, cu procedee noi de construcţie ca: sistemul de boltire şi pridvorul, nu se datorează faptului că biserica poartă urmele construcţiilor a două epoci diferite. Meşterul arhitect era însă în căutarea unui sistem, care să îmbine elemente vechi de construcţie cu procedee de ultima noutate pentru acea vreme.

Faptul că biserica a fost construită în anul 1669 şi nu la începutul secolului al XVII-lea îl confirmă şi un hrisov cu data de 5 martie 1722, prin care Nicolae Mavrocordat înzestrează biserica din Bucureşti a vornicului Iordache Cretzulescu. În hrisov se spune că această biserică a fost « făcută din piatră, în locul unei biserici de lemn; foarte mică şi veche, mutată din satul Creţuleşti (azi Rebegeşti) », desigur în anul 1669, cînd Radu Cretzulescu a ridicat în acel sat biserică de piatră [1].

Singura moştenire pe care s-ar putea presupune că o mai păstrează actuala biserică din satul Rebegeşti, de la vechea biserică de lemn, ar fi croiala planului dreptunghiular şi forma acoperişului de şiţă în două ape, elemente arhitecturale obişnuite construcţiilor de lemn, care poate că au inspirat pe meşterul nostru.

Biserica, aşa cum o vedem astăzi, după ce i s-au înlăturat refacerile suferite în secolul al XVIII-lea, pare crescută dintr-odată, fără nici o şovăială, zveltă şi proporţionată, demonstrînd priceperea meşterului de a folosi, atît mijloacele de construcţie puse la îndemînă de experienţa arhitecturii noastre tradiţionale, cît şi exemplul pe care-l ofereau constructorilor vremii, inovaţiile introduse în Ţara Romînească de meşterii moldoveni, care au zidit biserica Stelea din Tîrgovişte.

Arhitectura bisericii din Rebegeşti vădeşte o îmbinare reuşită între procedeele de construcţie tradiţionale, şi elemente arhitecturale noi pentru acea vreme în Ţara Romînească. Tot astfel şi pictura dinlăuntrul acestui monument arată încercarea zugravului de a alcătui un ansamblu unitar, păstrînd echilibrul între vechile reguli de pictură bizantină şi dorinţa de a da o nouă expresivitate şi vioiciune unei arte, care nu mai corespundea cerinţelor timpului. Deşi schema compoziţiilor urmează iconografia tradiţională, în unele scene, mişcările vii ale personajelor înlocuiesc ţinuta rezervată a picturii mai vechi.

Pe cînd pictura naosului vădeşte o interpretare, cu unele accente originale, a şcolii atonite, în cîteva din scenele pronaosului se constată influenţe noi, venite din Occidentul de sfîrşit de Renaştere şi început de Baroc. Desigur că zugravul care a executat aceste scene cunoscuse opere de artă europeană ale timpului său [2]. Vom vedea din descrierea picturii, cum atît repartiţia

[1] Hrisov pus la dispoziţie nouă, de Nicolae Cretzulescu.

[2] Influenţele artei occidentale incep să se arate în timpul domniei lui Matei Basarab. Paul de Alep descrie astfel palatul lui Matei Basarab de la Fiereşti: « un palat care nu are egal în lume, afară numai poate în ţara frîncilor »,« ... zidit pe dinafară şi pe din lăuntru cu meşteri aduşi din Ungaria » (Emilia Cioran, *Călătoriile Patriarhului Macarie al Antiohiei în ţările romîne*, 1633—1638). Buc.,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

compoziţiilor în ansamblul pictural, cît şi schema scenelor, arată dorinţa de a se continua şi păstra tradiţia. Pe de altă parte, însă, pictura executată în pronaos arată că imaginaţia şi temperamentul artistului nu mai puteau fi ţinute în loc de rigoarea unei arte obosite. Vom vedea cum zugravul încearcă să o regenereze prin noul suflu dramatic, pe care îl introduce în tiparul vechilor compoziţii.

Pictura bisericii Cretzulescu din satul Rebegeşti impresionează tocmai prin talentul, cu care zugravul a ştiut să îmbine repartiţia tradiţională a ciclurilor şi păstrarea vechii inconografii, cu noua emoţie, care înviorează gesturile,

Fig. 2. — Pisania

şi cu plăcerea pentru pitoresc, care dă înfăţişării sfinţilor şi portretelor ctitorilor un aspect mai aproape de viaţă.

Ansamblul picturii oferă de la început un aspect armonios, prin talentul cu care pictorul a stabilit o proporţie potrivită între diferitele părţi ale picturii şi suprafaţa zidurilor. Astfel, sub timpane se desfăşoară registrul de panouri, pe care sînt pictate scenele. Înălţimea acestora este egală cu înălţimea frizei de sfinţi, care împodobeşte pereţii în partea de jos. Cele două registre se echilibrează de o parte şi de alta a şirului de medalioane, ce le desparte la mijloc (fig. 5). Această proporţie a registrelor, caracteristică moştenită din pictura noastră mai veche, dă impresia că biserica este mai înaltă decît în realitate, căci în timp ce sfinţii din friză, înalţi de 1,83 m, întrec înălţimea medie

1900). De asemenea, cărturarii vremii fuseseră obişnuiţi cu gravurile de origine germană, cu care meşterii tipografi ucraineni împodobeau paginile *Evangheliei cu învăţătură*, tipărite la Govora în anul 1642 (Vezi N. CARTOJAN, *Istoria literaturii romîne vechi*, vol. II, Buc., 1940, p. 99). Pietrele de mormînt a doamnei Elina şi a lui Matei Basarab dovedesc cu totul o ornamentaţie de baroc transilvănean. Despre numeroşii meşteri străini, care circulau în epoca feudală în ţările romîne, vezi N. IORGA, *Negoţul şi meşteşugurile în trecutul romînesc*, vol. III, din *Istoria romînilor în chipuri şi icoane*, Buc., 1906; *Istoria romînilor prin călători*, Buc., 1920 şi *Istoria comerţului romînesc*, Buc., 1925.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 3. — Tablou votiv: logofătul Radu, jupînița Preda și copilul Pîrvu

a omului, personajele scenelor din registrul superior, pentru a intra firesc în cadrul compoziţiilor de aceeași înălțime, sînt mult mai mici. Ele dau astfel impresia că sînt mai îndepărtate. Pictorul a ales logic cea mai fericită proporție, pentru a da grandoare unei decorații, destinată să încapă într-un spaţiu mic.

De asemenea, zugravul a folosit din repertoriul iconografic cele mai importante scene, repartizîndu-le așa cum cerea tradiţia, după semnificaţia lor, în altar, naos și pronaos. În altar, pe semicalotă, este pictată Maica domnului apărătoarea. În absidă, cortegiul sfintei liturghii (schema nr. 7), iar pe peretele de apus două scene din vechiul testament și reprezentarea simbolică a sfîntului Mercurie (schema nr. 6). În naos, pe calotă, se află Iisus Pantocrator, pe pandantivi, cei patru evangheliști, iar pe timpane și pe panouri s-au zugrăvit scenele marilor sărbători (schemele nr. 8—9). Pe timpanul și pe stîlpii care despart naosul de pronaos s-au zugrăvit scene din viaţa Maicii domnului (schema nr. 4). În pronaos, pe calotă, s-a reprezentat sfînta treime, pe pandantivi Geneza, iar pe timpane psalmul 148—149. Scenele din panouri aparţin ciclului patimilor (schemele nr. 2, 3, 8 și 9).

Repartizarea scenelor în această biserică se face după principiile de ritm și de echilibru ale decoraţiei monumentelor bizantine de veche tradiţie [1]. Ciclul marilor sărbători zugrăvit în naos este identic cu cel alcătuit în secolul al XI-lea și transmis de-a lungul vremurilor în toată arta balcanică,

---

[1] Gabriel Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, Paris, 1916, cap. « Les fêtes », p. 15 — 30 și cap. « Le cycle liturgique », p. 31—40.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 4. — Tablou votiv: Pădure Postelnicul, jupînița Dochița, copiii Pană și Mateiaș.

iar ciclul patimilor, zugrăvit în mod excepțional în pronaos, conține scene intrate în iconografia bizantină oficială în secolele XIII —XIV. Dintre acestea, în biserica din Rebegești s-au reprezentat: *Flagelația*, *Coborîrea de pe cruce* și *Punerea în mormînt*, compoziție care în pictura noastră reunește vechea ilustrare a acestui moment cu *Plîngerea lui Iisus pe piatra de la Efes*.

Fie din lipsă de spațiu, fie că pictorul pierduse tradiția de repartiție a scenelor din pictura noastră veche, el a zugrăvit separat ciclul marilor sărbători de ciclul patimilor, adunîndu-le pe primele în naos și pe celelalte în pronaos și rezervînd un spațiu separat momentelor din viața Maicii domnului. Nu vom analiza pictura al cărei caracter inițial a fost denaturat de refacerile ulterioare. Aceste urme sînt evidente în altar [1] și în pronaos [2].

Întreaga pictură a naosului ca și aceea a scenelor zugrăvite în pronaos este cea originală.

---

[1] În altar pereții sînt acoperiți de iscăliturile preoților care au slujit în biserică. Cel mai vechi grafit în proscomidie e al preotului Ioan din Crețești cu data de 1760. (Inscripția a fost citită de Emil Lăzărescu). S-ar putea ca pictura altarului să fi fost refăcută în acea epocă. Bustul fecioarei Maria, medalioanele din jur, cum și cele de pe peretele de apus sînt șterse, cortegiul liturgic și-a pierdut amploarea solemnă, căci îngerii cu trupurile lungi și veșmintele rigide se succed mecanic. Busturile profeților din medalioane s-au atrofiat, iar chipurile mici pe umerii înguști și-au pierdut expresivitatea. Între medalioane, zugravul a vrut să reproducă desenul capricios de vrejuri și palmete, obișnuit în pictura brîncovenească. Nemaiavînd bronz, el s-a servit de diferite tonuri de gri. Desenul sprinten al vrejurilor s-a înmuiat și și-a pierdut armonioasa simetrie. Sfinții ierarhi sînt reprezentați schematici, desenul în alb și negru al crucilor de pe saccosuri și-a pierdut conturul net, iar somptuosul brocart s-a decolorat. Este interesant de observat transformarea pe care au suferit-o decorurile scenelor

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În naos, ciclul marilor sărbători se ordonează în jurul lui Iisus Pantocrator. Bustul lui Iisus, impunător dar nu grandios, pare lipit pe fondul calotei și nu se mai desprinde din adîncime. În jurul Pantocratorului, îngeri înalți se leagă între ei prin mișcările armonioase ale brațelor și ale capetelor înclinate. Siluetele nu mai sînt majestuoase, nici monumentale, o mișcare ondulantă le cuprinde într-o înșiruire grațioasă.

Pe pandantivi sînt zugrăviți cei patru evangheliști așezați între coloane, pe care flutură amplu faldurile perdelelor roșii. Coloanele par dislocate, nemaifăcînd parte organică din ansamblul arhitecturilor fanteziste, obișnuite în decorul picturii bizantine. Felul cum sunt tratate aici aduce aminte de decorul picturilor baroce italiene. În timp ce în scenele care arată pe evangheliștii Ioan, Marcu și Matei nu se remarcă nimic neobișnuit, evanghelistul Luca este reprezentat stînd așezat, ca și ceilalți, dar nu în fața mesei scriind, ci contemplînd șevaletul pe care se află icoana Maicii domnului cu pruncul în brațe. În legendele apocrife, se spune că sfîntul Luca a fost cel dîntîi care

Avram se închină lui Melchisedec și *Sacrificiul lui Avram*. În primul panou cele cinci rînduri de ziduri ale cetății Ierusalimului sînt văzute în perspectivă montantă. Crenelurile nu mai au nici un rost, înșirîndu-se ca stalactitele. În celălalt panou, stîncile și-au pierdut conturul ferm și par făcute dintr-un material moale, modelat dezordonat în conture de flăcări suprapuse.

[2] În pronaos, pe calotă, pandantivi și în ultimul registru de jos, părți expuse umezelii, pictura a fost foarte mult refăcută și din punct de vedere artistic nu mai prezintă interes. Dăm totuși iconografia scenelor.

Pe calotă pictorul a reprezentat pe Iisus alături de dumnezeu întruchipat ca un bătrîn cu barba albă, după modelul picturilor occidentale. Porumbelul ce se afla desigur deasupra lor, figurînd ca în Occident pe sfîntul duh, astăzi nu se mai vede. La picioarele celor două personaje sînt tronurile cerești, iar în jurul lor, patru îngeri în zbor alternează fiecare cu cîte un scut cu ochi. *Pe pandantivi*, în partea superioară, scenele Genezei sînt departe de interpretarea anecdotică, naivă și stilizată pe care meșterii populari o dăduseră ilustrării vieții lui Adam și a Evei în paradis. Silința zugravului de a da un relief plastic nudurilor celor două personaje și rotunjimea șarpelui încolăcit pe copac ne arată mai degrabă că zugravul a dorit să reproducă modele occidentale. În partea de jos a pandantivelor s-a pictat continuarea vieții lui Adam pe pămînt. Dacă în partea de sus a pandantivilor se mai vede ceva din pictura originală, în partea de jos scenele sînt refăcute substanțial.

Zugrăveala timpanelor din pronaos pune o anumită problemă, căci în timp ce toate inscripțiile din biserică sînt scrise în limba slavonă, cu caractere foarte îngrijite, pe timpane inscripțiile sînt scrise in limba greacă, cu o caligrafie neglijată. Această deosebire, ca și calitatea inferioară a picturii, ne arată că ar fi vorba de un alt meșter, care a completat decorația în aceste părți. Desenul compozițiilor este rigid, iar formele personajelor par lipsite de relief. Ceea ce s-a păstrat din ritmica picturii bizantine este echilibrul rezultat din simetria grupurilor. Astfel, în timpanul peretelui de răsărit, care reprezintă „triumful bisericii", două grupuri compacte de sfinți susțin de o parte și de alta macheta unei biserici. Pe timpanul de miazăzi, unde s-a zugrăvit *Judecata înțelepților*, grupul acestor personaje legate între ele prin lanțul înfășurat în jurul mîinilor este adunat în partea dreaptă, iar grupul drepților, în partea stîngă. Timpanul de miazănoapte unde fuseseră pictate *Animalele pămîntului laudă pe domnul* este complet șters. Ultimul timpan, pe peretele de miazănoapte, reprezintă *Împărații pămîntului laudă pe domnul*. Grupuri de cîte trei personaje, cu lire în mîini și capetele ridicate sînt distribuite pe tot spațiul timpanului echilibrîndu-se simetric. Peisajul acestor scene este format din valuri de nori cenușii, element de influență occidentală, care a înlocuit peisajul stîncos pe care îl găsim în tot restul picturii din biserică. Siluetele sfinților din ultimul registru de jos al pronaosului, icoanele Maicii domnului și a lui Iisus, cum și scena bunei vestiri, zugrăvite pe stîlpii, care despart naosul de pronaos, sînt repictate. Trupurile rigide și culorile cenușii-violete dau un caracter monoton acestei decorații.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a zugrăvit această icoană. Arta occidentală îl reprezintă în chip de pictor, avînd în fața șevaletului pe Maica domnului cu pruncul în brațe [1].

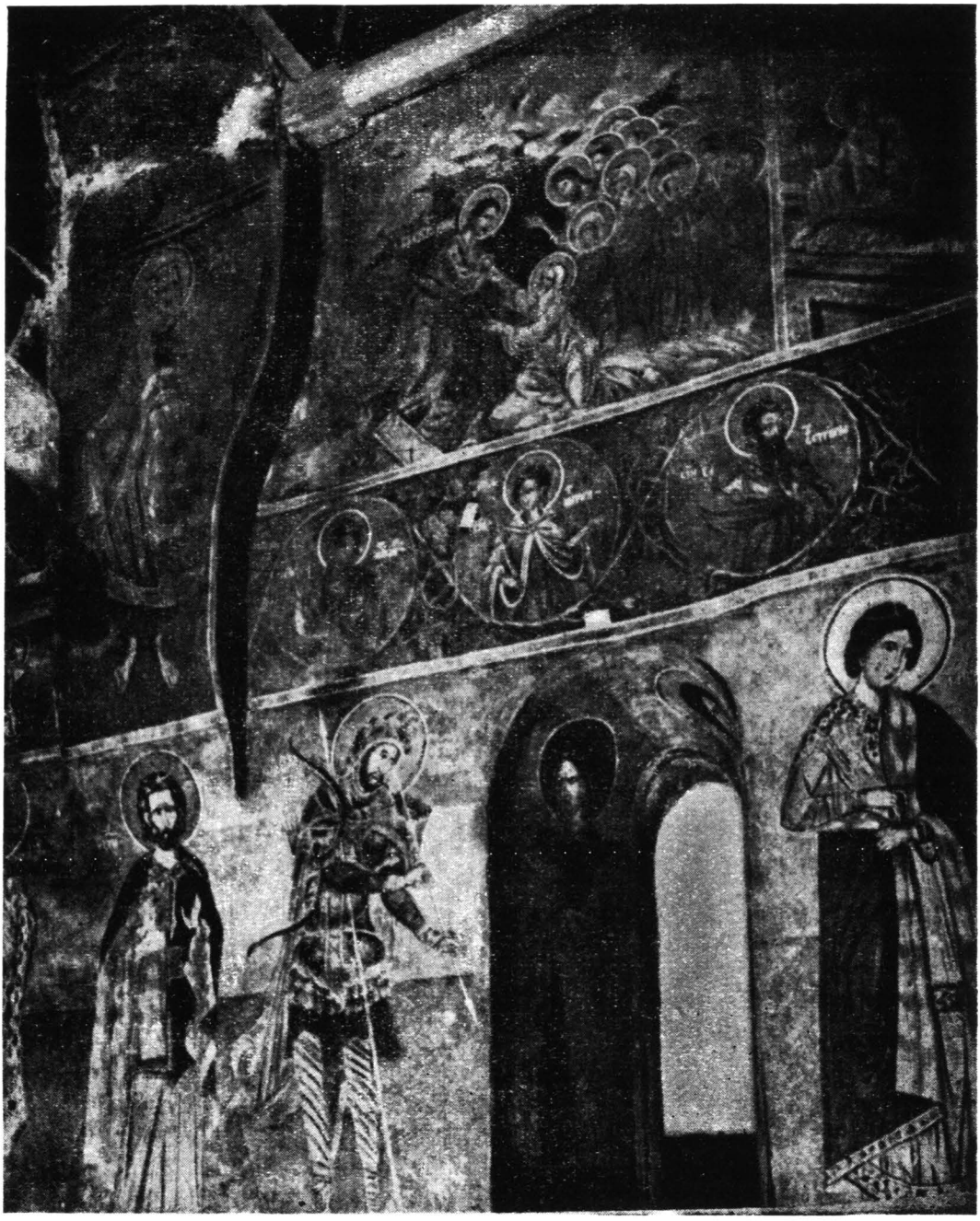


Fig. 5. — Ansamblu pictural; peretele de miazănoapte

Pictorul nostru a transpus în stil bizantin acest subiect, dînd reprezentării tradiționale a evanghelistului, un aspect mai aproape de viață.

[1] Ernst Heindrich, *Die Altdeutsche Malerei*, Iena, 1909, Abb. 90, Der Meister des Peringsdörffer Altars: Der Heilige Luca die Madonna malend (1487).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Nu vom descrie scenele marilor sărbători zugrăvite în naos [1], căci în cea mai mare parte acestea reproduc iconografia picturii atonite din sec. al XVI-lea. Vom semnala numai anumite atitudini și expresii ale personajelor, din unele scene, care arată dorința zugravului de a da vioiciune vechilor compoziții.

Astfel, în scena *Nașterea*, Maica domnului este reprezentată în genunchi, cu mîinile întinse adorîndu-și pruncul culcat în leagăn. Această transformare iconografică esențială fusese introdusă în pictura atonită, încă din sec. al XVI-lea sub influența picturii primitivilor italieni și a Renașterii [2] și se va menține destul de frecvent în pictura noastră religioasă mai nouă.

În scena *Botezul* [3], pictorul s-a îndepărtat de interpretarea rigidă și de tensiunea dramatică a gesturilor, strînse în asprimea desenului atonit [4]; el a introdus o atmosferă de liniște, sugerată de mișcările grațioase ale personajelor.

Scenele *Prezentarea la Templu*, *Schimbarea la față*, *Necredința lui Toma* și *Adormirea Maicii domnului* [5] sînt caracteristice prin supleţea siluetelor în cutele îmbrăcămintei antice și totodată prin solemnitatea gesturilor rămase hieratice. Mișcările se transmit ritmic de la un personaj la altul și agită cutele veșmintelor.

În scenele *Coborîrea la iad*, *Mironosițele la mormînt* și *Iisus se arată celor două Marii* [6], un sentiment viu, exprimat fără ostentație, dar destul de evident, însuflețește tiparul desuet al vechii iconografii. În *Coborîrea la iad*, Iisus este reprezentat puternic și zvelt, trăgînd cu gest sigur pe Adam, care are privirea fascinată și, în genunchi, este pe punctul de a se ridica (fig. 6).

În timp ce în pictura atonită, în scena *Mironosițele la mormînt* (fig. 7) se dădea importanță sarcofagului păzit de îngeri, iar grupul femeilor se înghesuia în partea stîngă, între marginea scenei și mormînt, în pictura de la Rebegești cele două femei sosind în mers sfielnic centrează întreaga compoziție, devenind elementul ei principal.

În scena *Iisus se arată celor două Marii* (fig. 7), pictorul nostru a însuflețit conținutul simbolic al scenei. Felul cum pășește Iisus, plutind parcă prin aer, este departe de caracterul în general static al picturii bizantine. De asemenea, gesturile celor două femei îngenunchiate la picioarele lui Iisus au depășit rezerva acestei picturi. Maria are o privire plină de adorație, iar Magdalena, prosternată, cu brațele încolăcite în jurul piciorului lui Iisus, are o mișcare de elan pasionat. Cu părul despletit, căzut pe umeri, ea își lipește obrazul de piciorul lui Iisus.

Din lipsă de spațiu, pictorul a reprezentat scena *Coborîrea sf. duh* pe arcul care mărginește timpanul dintre naos și pronaos. Astfel, pe grosimea arcului, la mijloc, se află sfîntul duh, figurat ca porumbel, după modelul simbolicei occidentale. De o parte și de alta a porumbelului pornesc raze, care se continuă pe lățimea arcului, căzînd pe capetele apostolilor zugrăviți în această parte. Ei sînt grupați la dreapta și la stînga arcului, cu chipurile ridicate înspre porumbel. Pictura scenei este foarte deteriorată, dar se poate vedea că scena nu mai este compusă după schema obișnuită iconografiei bizantine, influențele artei apusene devenind aci evidente.

---

[1] Peretele de miazăzi, schemele nr. 8—9.

[2] G. Millet, *op. cit.*, p. 95—96, fig. 35 și 38.

[3] Peretele de miazăzi, schema nr. 8.

[4] G. Millet, *op. cit.*, p. 122.

[5] Peretele de miazăzi, schema nr. 8.

[6] Peretele de miazănoapte, schema nr. 9.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PICTURA PRONAOSULUI. CÎTEVA SCENE DIN CICLUL PATIMILOR

Sărutul lui Iuda [1] (fig. 8). Începînd cu această scenă, ciclul patimilor capătă o interpretare neobișnuită pentru pictura bizantină. Schema compoziției și înfățișarea unora dintre personaje rămîn tratate după concepția tradițională. În mijlocul scenei, Iisus îmbrăcat în nobilul veșmînt antic are o frumusețe și liniște elină. De asemenea Iuda, care vine din dreapta și-l îmbrățișează, este tînăr și are o grație de efeb. În colțul din stînga, jos, Petru, cu haina fluturînd în avîntul mișcării, se azvîrle asupra lui Malchus și-i taie o ureche. În partea dreaptă, reprezentarea solemnă a grupului de preoți, cu ținuta sobră și cu gestul măsurat, ține de asemenea de regia stilului bizantin mai vechi [2]. Partea neobișnuită în această scenă este formată de grupul de soldați, care-l înconjoară pe Iisus. În secolul al XVI-lea, la Dionisiu [3], ne găseam în fața unei compoziții, în care soldații învîrteau bîtele deasupra capetelor și se grăbeau să pună mîna pe Iisus. Tumultul mișcărilor fusese însă stilizat, sugerîndu-se mai mult ideea actului decît actul însuși. Scena își păstra monumentalitatea într-un crescendo final. În pictura de care ne ocupăm aci, gesturile sînt îndeplinite cu violență și lasă impresia unei mișcări continue. Trei soldați la spatele lui Iisus se opintesc, pentru ca loviturile armelor ridicate deasupra capetelor să aibă mai multă putere. Al patrulea soldat, în partea dreaptă, întinde mîna peste Iuda și smulge cu brutalitate cămașa lui Iisus, gest amintind mai degrabă de violența aceluiași personaj din picturile occidentale [4], decît de personajul corespunzător din pictura atonită [5]. Al cincilea soldat antrena, în unele picturi bizantine, întregul grup spre dreapta, iar aci trage grăbit mulțimea în această direcție. Trupurile soldaților sînt elastice, cu mișcările pline de emfază. Chipurile mustăcioase au privirea cruntă, iar coifurile s-au strîmbat în iureșul acțiunii. Pe fondul cețos se ridică lănci și halebarde. Întreaga scenă a căpătat un caracter dramatic și tumultuos.

Flagelația [6] (fig. 9). În această compoziție, desenul rigid al picturii bizantine a devenit sprinten și spontan. În mijlocul scenei, Iisus cu mîinile la spate este legat de coloana cu capitel antic. Trupul pe jumătate gol nu mai este văzut de profil, cu mîinile agățate de capitelul coloanei, ca în iconografia obișnuită bizantină [7], ci văzut din față, torsul are un ușor relief atletic. Capul, de profil, înclinat pe umărul drept, privește blînd călăul ce se pregătește să lovească. Atitudinea lui Iisus și expresia figurii amintesc de picturile Renașterii italiene, în care pictorii reprezentau astfel pe martiri, pentru a avea prilejul să arate statuar relieful unui trup perfect. Impresia de cruzime, pe care o lasă această scenă privitorului, este cauzată de contrastul dintre blîndețea pasivă a lui Iisus și violența cu care soldații romani îl biciuiesc. Desenul îndrăzneț sugerează expresiv mișcarea trupurilor, gata să-și piardă echilibrul în vîrtejul acțiunii.

---

[1] Peretele de miazăzi, schema nr. 8.

[2] G. MILLET, *op. cit.*, p. 338, fig. 349.

[3] *Ibidem*, p. 341, fig. 355.

[4] ERNST HEINDRICH, *Altniederländische Malerei*, Iena, 1910, Abb. 61, Nachfolger des Ouwatwer (?). Die Gefangennahme Christi. HANS KARLINGER, *Die Kunst der Gotik*, im Propyläen Verlag zu Berlin, 1927. Verrat, Geisselung, Kreuzigung. Auschnitt aus dem Parament von Narbonne, p. 570.

[5] G. MILLET, *op. cit.*, p. 338, fig. 348.

[6] Peretele de apus al pronaosului, schema nr. 2.

[7] G. MILLET, *Les monuments de l'Athos*: M-rea Xenofon, p. 177; Lavra catolikon, p. 122.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Drumul crucii [1] (fig. 10). Schema clasică a acestei scene [2] este însufleţită de un dramatism nou, rezultat din sentimentele exprimate prin gesturi fie brutale, fie patetice. În mijlocul scenei, Iisus, legat la mîini şi încununat cu spini, trăsătură caracteristică picturii occidentale, e tras de funia înfăşurată

Fig. 6. — Coborîrea la iad

Fig. 7. — Mironosiţele la mormînt şi Iisus se arată celor două Marii

în jurul gîtului. El nu se mai lasă dus, resemnat şi senin, aşa cum îl arată de obicei pictura bizantină [3], şi nici nu se împiedică obidit, pierdut în învălmăşagul mulţimii ca în pictura germană, ci întoarce capul cu violenţă, dominînd pe cei care-l împing de la spate, amintind prin acest gest de unele picturi

[1] Peretele de miazănoapte al pronaosului, schema nr. 9.

[2] G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, p. 365, fig. 386, fig. 387, fig. 388.

[3] Idem, *Les monuments de l'Athos*, Lavra catolikon, p. 123.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ale primitivilor italieni [1]. În partea dreaptă a scenei, Simon împreună cu doi tîlhari, ce au piepturile robuste descoperite, poartă cele trei cruci. În partea stîngă, îndărătul unor coline, apare Maica domnului însoțită de trei mironosițe. Ea nu-și mai exprimă durerea cu gestul discret al mîinii duse la obraz, ci ca o Marie Magdalenă din scena *Plîngerii lui Iisus* se lamentează patetic cu brațele azvîrlite în lături.

Răstignirea [2] (fig. 11). Această scenă este executată cu o amploare și un sentiment neobișnuit pentru rezerva stilului bizantin. În secolul al XVI-lea, în frescele de la Lavra [3] și Dionisu [4], pictorii reuniseră într-o singură

Fig. 8. — Sărutul lui Iuda

compoziție toate momentele răstignirii și grupaseră ritmic și simetric echilibrat diferitele părți componente ale scenei. Ceea ce aducea însă o notă realistă, în acest ansamblu riguros organizat, după regia artei bizantine, erau cei doi tîlhari, reprezentați în poziții chinuite, cu brațele trecute peste traversele crucii. În partea stîngă un călău era arătat gata să spargă tîlharului fluierele picioarelor. Prezentarea realistă a acestor personaje era influențată de arta occidentală. Miniaturiștii și pictorii din Apus reluaseră reprezentările pitorești ale artei creștine orientale din primele secole ale creștinismului, accentuînd după propria lor imaginație detaliile realiste ale scenei [5].

Scena *Răstignirii* din biserica de la Rebegești este cuprinsă într-o zonă adîncă de clar-obscur. În fund, zidurile fumurii și crenelate ale Ierusalimului se estompează în cenușiul noros al cerului. În mijlocul scenei se ridică Iisus răstignit pe cruce. Spre el converg toate privirile celorlalte personaje. Pictorul a accentuat detaliile realiste: capul căzut pe umăr poartă, ca

[1] G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, p. 373—374, fig. 399, fig. 400, fig. 401.

[2] Peretele de miazănoapte al pronaosului, schema nr. 9.

[3] G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, p. 451.

[4] *Ibidem.*

[5] *Ibidem*, p. 423—426.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în picturile occidentale, cununa de spini, brațele subțiri sînt trase în jos de greutatea trupului supt, cu șoldul drept puțin arcuit. Pe primul plan, la

Fig. 9. — Flagelația

Fig. 10. — Drumul crucii

picioarele crucii, ca în picturile occidentale de sfîrșit de Renaștere [1], Maria

[1] Paul Schubring, *Die Kunst der Hochrenaissance in Italien*, im Propyläen Verlag zu Berlin, 1929: Tintoretto, Die Kreuzigung Christi, p. 374. Antonio Begárelli, Kreuzabnahme, p. 498.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

căzută jos grupează în jurul ei, ca o coroană, pe cele șase mironosițe și pe sf. Ioan. Cît de departe sîntem de reținerea cu care școala de pictură bizantină reprezentase acest grup. Sentimentul de mamă îndurerată al Mariei abia răzbătea prin gestul palmei duse la obraz. În unele cazuri, trupul drept al Maicii domnului se îndoia sub povara durerii și era susținut respectuos de mironosițe, sau, în foarte rare cazuri, Ioan îi sprijinea brațul. În pictura noastră nici o rezervă nu mai oprește pe pictor s-o reprezinte pe Maria prăbușită la picioarele crucii ca în multe din picturile Renașterii germane, sau ale barocului italian. Același sentiment de durere unduiește ca un val în mișcările trupurilor adunate în jurul ei [1]. Doar Ioan mai păstrează din vechea

Fig. 11. — Răstignirea

iconografie gestul mîinii duse la obraz. În spatele grupului. Longhin și alte două personaje mărturisesc arătînd crucea. La extremitățile scenei, se află cele două cruci scurte, pe care sînt răstigniți tîlharii. Ca în unele picturi occidentale, brațele mușchiuloase sînt legate cu funii peste traverse, pieptu-rile atletice sînt peste măsură de umflate, din pricina frînghiei care le strangulează mijlocul, iar picioarele sînt fixate chinuitor. Fiecare tîlhar este izbit cu furie de către un soldat, cu trupul mult răsucit în elanul mișcării. În fund, două grupuri de soldați, așezați simetric de o parte și de alta a crucii, asistă impasibili la deznodămînt. În stînga, un soldat înfige lancea în coasta lui Iisus. Sulițile argintii se ridică deasupra și se pierd în golul cerului.

Compoziția *Coborîrii de pe cruce* [2] (fig. 12) păstrează iconografia tradițională [3]. Cu toate acestea, mici modificări dau reprezentării o nouă mișcare. Ca și în scena precedentă, Iisus păstrează pe frunte cununa de spini. Două scări sînt proptite de cruce. Pe aceea din partea stîngă Iosif s-a întors

[1] Henry Thode, *Die Malerschule von Nürenberg im XIV. und XV. Jahrhundert*, 1891, Tafel 12. Werner Deusch, *Deutsche Malerei des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts*, pl. 51, Buerger-Schmitz-Beth, *Die deutsche Malerei der Renaissance*, vol. II, Abb. 501, p. 412, Abb. 513, p. 419.

[2] Peretele de răsărit care desparte pronaosul de naos, schema nr. 3.

[3] G. Millet, *op. cit.*, p. 475—478, fig. 503.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu spatele, iar pe cea sprijinită la dreapta e suit Nicodem. Amîndoi ţin în mînă cîte un capăt al fîşiei de pînză, înfăşurat în jurul mijlocului lui Iisus. Şi acest amănunt a fost luat din pictura apuseană. Atenţia cu care Nicodem

Fig. 12. — Coborîrea de pe cruce

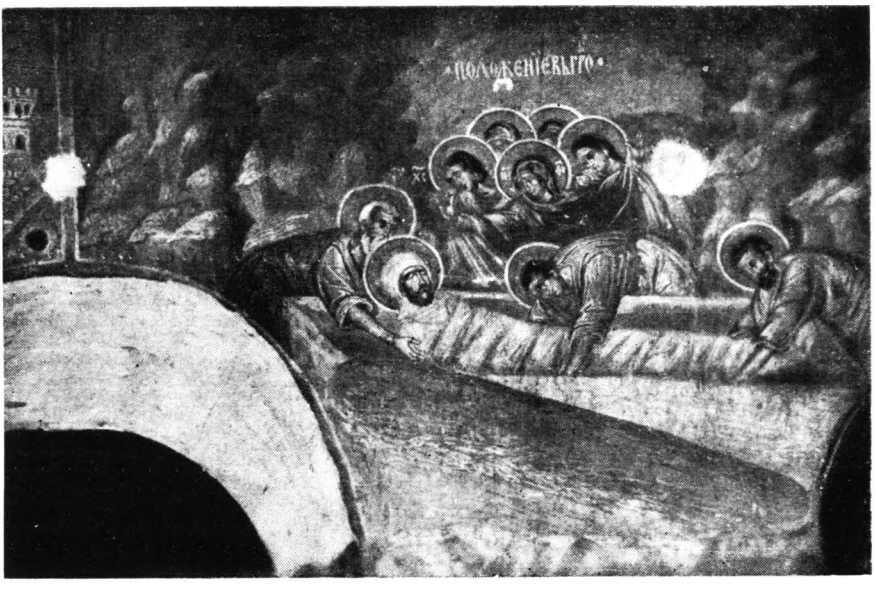


Fig. 13. — Punerea în mormînt

ţine cu o mînă braţul întins al lui Iisus, iar cu cealaltă fîşia de pînză, cum şi vigoarea trupului său zvelt, care-şi ţine echilibrul pe scară, nu poate să nu ne amintească de atitudinea şi agitarea tumultuoasă, pe care artiştii de sfîrşit de Renaştere apuseană au dat-o acestui personaj [1].

[1] Paul Schubring, *op. cit.*, Sodoma. Kreuzabnahme, p. 254.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Punerea în mormînt [1] (fig. 13). Trupul lui Iisus, înfăşurat în benzi, este ţinut deasupra sarcofagului, pe punctul de a fi coborît. Iosif îi susţine cu grijă umerii, Ioan aplecat pios îi îmbrăţişează mijlocul, iar Nicodem picioarele. De cealaltă parte, în golul dintre cele două profiluri de stînci, Maria, în faţa grupului de femei, are braţele ridicate în lături şi plînge amarnic. Dacă trupul lui Iisus purtat de cei trei sfinţi ne aminteşte întrucîtva de primele reprezentări cu acelaşi subiect ale picturii bizantine [2], unde Maria,

Fig. 14. — Sf. Theodor Stratilat şi sf. Nestor

Iosif şi Ioan duc la groapă trupul mort, grupul femeilor se aseamănă cu cel reprezentat în *Plîngerea lui Iisus pe piatra de la Efes* [3]. În această scenă, Maria, aşezată, ţine pe genunchi capul lui Iisus, iar femeile plîng lîngă ea. Maria Magdalena are braţele ridicate în semn de deznădejde, gest atribuit în pictura noastră Maicii domnului. Zugravul nu a urmat întocmai nici tipul iconografic al primelor reprezentări şi nici cel înfăţişat de obicei pe epitafe, ci

[1] Timpanul de răsărit care desparte pronaosul de naos, schema nr. 3.

[2] G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, p. 492, fig. 425.

[3] G. MILLET, *Les monuments de l'Athos* — Chilandari catolikon, p. 67, Vatopedi, p. 82.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a luat elemente din ambele tipuri, alcătuind o scenă cu un caracter mai original și totodată mai patetic.

Vom analiza acum pictura medalioanelor și a frizei de sfinți. Deoarece în altar și în pronaos, după cum am spus, s-a revenit prea mult asupra acestei picturi, vom trece în naos unde caracterul original al decorației s-a păstrat mai bine.

Pictura medalioanelor și a frizei de sfinți din naos [1] (fig. 5, 14) formează o decorație plină de grație, mișcare și pitoresc. Capetele sfinților intră firesc în cercul medalioanelor, înclinîndu-se grațios pe umerii înveșmîntați în pelerine ample. Figurile cu trăsăturile regulate în ovalul fin au o liniște și o duioșie gravă, străină de severitatea ascetică obișnuită sfinților ortodocși. O caldă umanitate se degajă din gesturile blînde; sîntem departe de hieratismul caracteristic bizantin.

Pe registrul inferior siluetele sfinților se succed zugrăvite în mărime naturală. Formele se pierd în tunicile largi cu broderii bogate în jurul gîtului și pe poale și în mantiile dublate cu blănuri exotice. Pelerinele îmblănite amintesc de costumele somptuoase ale domnilor și boierilor noștri. Chiar sfinții militari: Eustație, Procopie și Theodor Stratilat, precum și sfinții Serghie, Nestor și Theodor Thiron au părăsit zalele și platoșa pentru moliciunea costumului de curte. Siluetele se leagă între ele prin lanțul ondulat al acelorași gesturi. Un braț se ridică încet, arătînd crucea împodobită cu perle, iar celălalt strînge elegant și feminin faldul mantiei îmblănite. Figurile aspre, cu ochi arzători și expresie mistică, au devenit aici chipuri palide, de o dulceață morbidă. Expresia lor însă nu reflectă fericirea senină a sfinților din raiul primitivilor italieni, ci melancolia unui paradis monoton. Sfîntul Mercurie, rămas în zale, se înclină ca la sfîrșitul unui dans și își prezintă armele cu o grație manieristă.

Față de aceste figuri, portretele ctitorilor, tratate realist și pitoresc, zugrăvite pe peretele de apus al bisericii, creează un contrast deosebit. Deși s-a revenit mult asupra picturii inițiale, personajele își păstrează individualitatea. La dreapta ușii, Pădure postelnicul este arătat cu chipul rotund, luminat de zîmbetul prietenos, ușor ascuns de mustața și barba scurtă, iar ochii mici urmăresc cu jovialitate lucrurile din apropiere. Trupul moale este abia cuprins în haina galbenă de brocart și mantia verde dublată cu blană. Portretele celor două jupînițe, cu figurile rotunde, ochi migdalați sub sprîncenele arcuite și zîmbetul fin au același aer de familie. La stînga ușii, Radu Cretzulescu se desprinde singuratic de restul rudelor. Portretul îl arată cu ochii larg deschiși, privind cu hotărîre în depărtare. Mustața subțire, cu vîrfurile căzute, dă o expresie de amărăciune gurii. Barba scurtă și rară nu poate ascunde bărbia energică, încăpățînată, iar gîtul puternic se leagă de un trup voinic înveșmîntat cu sobrietate. Mantia fără blană cade în cute strînse, deasupra hainei de brocart. Figura lui Pîrvu, fiul lui Radu Cretzulescu, s-a șters. În schimb, copiii postelnicului Pădure, Pană și Mateiaș, au privirea inocentă și tristă de infanți.

Tîmpla [2]. Tîmpla de zid desparte complet naosul de pronaos și reunește într-un ansamblu unitar atît elemente care par să se integreze decorației naosului, cît și o ornamentică de stil baroc, mai aproape de viziunea în

[1] Pereții de miazăzi și de miazănoapte ai naosului, schema nr. 8—9.

[2] Schema nr. 5.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

care a fost pictat pronaosul. Din partea de sus a tîmplei s-a rezervat o mare porțiune pentru a se da un aspect grandios crucii înscrise în acest spațiu. Dedesubt, între două benzi de ghirlande de vrejuri, late ca niște panglici, cu ciorchini de struguri, flori de bujor și păsări, se află icoanele apostolilor. Șirul este întrerupt la mijloc de imaginea Deisis. Siluetele sînt cuprinse între colonete răsucite, unite între ele prin scoica în formă de evantai. Pe zidurile dintre ușile altarului, în locul icoanelor împărătești, s-au zugrăvit direct pe zid, de la dreapta la stînga: icoana de hram a bisericii, sf. Niculae, Iisus ca învățător, Maica domnului cu pruncul în brațe și Ioan Botezătorul. Pe fondul negru al timpanului, deasupra mormîntului lui Adam, se ridică crucea pe care este răstignit Iisus. Frunzele care o împodobesc pe margini o întruchipează ca arborele vieții. Se ilustrează astfel vechi legende apocrife, apărute pentru prima oară în literatura noastră, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea. De o parte și de alta a crucii sînt zugrăvite icoanele care o reprezintă pe Maica domnului și pe sf. Ioan. Dacă aceste personaje sînt pictate după tipicul clasic bizantin, ramele care le încadrează amintesc de forma și ornamentica « retable »-lor de lemn ale goticului tîrziu. Zidurile fumurii ale cetății Ierusalimului, asemănătoare celor din scena răstignirii, formează fondul acestei compoziții și, prezentate mult mai mici decît crucea, dau iluzia unei perspective adînci. În felul acesta, crucea se desprinde monumental pe spațiul timpanului.

Dacă icoanele împărătești, precum și siluetele monumentale și elegante ale sfinților apostoli, respectă regulile picturii bizantine, ornamentica benzilor care le încadrează și scoica în evantai, ce unește colonetele două cîte două, sînt asemănătoare motivelor decorative, ce împodobesc argintăriile de stil baroc ale acestei epoci, atît de frecvente și în Transilvania [1]. Ornamentele din stuc aurit dau ansamblului un aspect somptuos și totuși discret.

Schimbarea, observată în tratarea scenelor, se reflectă și în culoare, căci efectul nu mai este obținut din tonurile pure și tranșante ale paletei bizantine. Intrînd în biserică nu ești cucerit de la început de un major și sonor acord cromatic, ci farmecul te cuprinde încet, după ce privești îndelung armoniile culorilor palide. Deși gama coloristică pare la început săracă, redusă la trei culori principale: gri, ocru și roșu, totuși pictura are o mare subtilitate, deoarece trecerea de la umbră la lumină se face prin numeroase nuanțe. Griul variază de la cenușiul opac al fondului scenelor, la argintiul metalic de pe platoșele soldaților, sau griul fluid, liliachiu sau albastru, care modulează faldurile vestmintelor. Nimburile ocru-auriu în pictura naosului și ocru-verzui în pictura pronaosului, încercuite de o linie albă, luminează întreaga pictură. Culoarea pare mai vie în naos, unde s-au folosit mai mult roșul și ocrul-auriu. Chiar pentru peisajul stîncos s-a folosit un gălbui de culoarea nisipului.

În pronaos, în scenele de intens dramatism, culorile se topesc în cele mai variate griuri, iar apariția roșului este bruscă și capătă o semnificație tragică. Roșul cărămiziu pe coline devine mai sumbru pe haina lui Iisus și se transformă în violet pe tunicile soldaților. Fondul scenelor nu mai este ca în naos cenușiu-sumbru, ci griurile transparente sugerează adîncimea și atmosfera.

În pictura medalioanelor și a frizei de sfinți din naos, pictorul și-a permis o mai mare libertate în alegerea culorilor, potolite însă totdeauna într-o

[1] Biełz, *Arta aurarilor saşi din Transilvania*, Buc., 1957.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tonalitate de pastel. Medalioanele cu fondul albastru de culoarea peruzelelor cuprind busturi de sfinți drapate în mantii roșii ca mărgeanul, ocru sau verde închis, și se succed pe banda neagră. Vrejuri sprintene, galbene, cu struguri rubinii leagă medalioanele între ele. Fondul frizei de sfinți este acoperit cu trei benți, colorate de jos în sus, în brun roșcat, albastru peruzea și negru. Tunicile liliachii sau ivoar ale sfinților au broderii somptuoase bizantine, galben-ocru, și sînt strînse peste piept cu eșarfe albe, imprimate cu desen delicat oriental. Înfățișarea pitorească a acestor personaje este creată de mantiile grele îmblănite cu blănuri pestrițe.

*

În ansamblul pictat al bisericii din Rebegești, unele elemente iconografice occidentale dau o nuanțare nouă picturii religioase de tradiție bizantină. În pronaos, asemenea inovații sînt frecvente. În naos zugravul a păstrat scenelor nu numai iconografia tradițională, dar a redat cu pricepere viziunea bizantină prin stilizarea armonioasă a formelor, prin mișcarea solemnă și ritmică a personajelor. Totuși, conținutul simbolic obișnuit capătă o căldură emoționantă prin gesturile pasionate și privirile iluminate ale personajelor. Îngerii de pe calotă și sfinții din friză și medalioane nu mai sînt monumentali. Mișcările lor se împletesc ca în desfășurarea unui dans ritmic, monoton. În special sfinții din friză nu mai sînt reprezentanții unei hieratice curți cerești, ci melancolice personaje de feerie. Pe pandantivi, unde s-au zugrăvit evangheliștii, decorul scenelor pare a fi fost răscolit de un vînt ciudat, care flutură faldurile perdelelor roșii pe coloanele ce amintesc de decorul picturilor baroce. În restul picturii, deși fondul scenelor rămîne cel convențional, stîncos, al picturii bizantine, forma munților se modifică, desenul sacadat al conturului se înmoaie, iar uneori se dă iluzia perspectivei.

Sentimentul discret, exprimat cu timiditate în pictura naosului este mai accentuat în scenele *Patimilor* zugrăvite în pronaos. Privitorul nu mai este impresionat de transfigurarea prin care idealismul și simbolismul bizantin au ridicat la valoare de mit viața lui Iisus, ci este mișcat de sentimentele exprimate prin gesturi expresive. Se coboară astfel din universul alegoric bizantin într-un dramatism zbuciumat și patetic. Această nouă viziune ne face să ne gîndim la unele dintre operele de artă europeană din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, cum și la frenezia artei baroce a secolului al XVII-lea. În aceste epoci, catolicismul amenințat de protestantism căuta să reînsuflețească arta religioasă, prin opere care să ilustreze cu un nou patetism momentele dramei lui Iisus. Uneori, această artă dădea o amploare grandilocventă vechii iconografii flamande sau picturii germane, unde tragicul ultimelor clipe din viața lui Iisus era arătat cu minuțiozitate și naturalism [1]. Desigur că zugravul cunoscuse opere de artă ale timpului său, și fusese impresionat de ele. Cu toate că detaliile inspirate din pictura occidentală dau unele accente vii, ele nu schimbă cu totul caracterul simbolic al picturii noastre într-unul realist și pitoresc. Avîntul mișcărilor, răscolite sub impulsul sentimentelor năvalnice nu rup echilibrul ansamblului. În scena *Sărutul lui Iuda*, personajele principale: Iisus, Iuda, preoții și sf. Petru și-au păstrat înfățișarea obișnuită iconografiei bizantine. Ceea ce s-a schimbat, însă, este fundalul scenei, format din trupurile în mișcare vehementă și

[1] Louis Brehier, *op. cit.*, cap. XIV, *Les aspects de l'art religieux des temps modernes*, p. 398—427.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

continuă. În scena *Flagelarea*, deși trupurile soldaților par că zboară în vîrtejul mișcării și fiecare în parte este pe punctul de a-și pierde echilibrul, ele se cumpănesc de o parte și de alta a coloanei care împarte compoziția simetric. În scena *Drumul crucii* tensiunea dramatică a sentimentelor se reflectă în gesturile de mare încordare sau de sfîșietoare durere a personajelor. O dată mai mult pictorul a păstrat iconografia bizantină, schimbînd însă ținuta sobră și discretă a Maicii domnului prin înfățișarea patetică a Mariei Magdalena. În scena *Răstignirea*, pictorul a rupt însă tradiția iconografică bizantină, introducînd, după cum am văzut, unele amănunte luate din pictura occidentală. Cu toate acestea, expresivitatea gesturilor nu distruge mișcarea armonioasă a ansamblului, organizat după regulile de ritm și echilibru ale picturii bizantine. În *Coborîrea de pe cruce*, trupul lui Nicodem în mișcare avîntată pe scară, este cumpănit de grupul impresionant de sobru al Mariei și al mironosițelor. În *Punerea în mormînt*, gestul exagerat de adîncă durere al Mariei este echilibrat de mișcarea liniștită și pioasă a apostolilor, care coboară trupul lui Iisus în groapă.

Acest conflict, între păstrarea schemei tradiționale și introducerea unui nou sentiment, se poate vedea și în ornamentică. Pe cînd medalioanele sînt legate între ele prin vrejuri mlădioase, avînd distribuiți struguri, al căror contur imită forma clasicelor palmete, pe tîmplă, ghirlandele de vrejuri, struguri, bujori și păsări, sînt făcute în stilul ornamenticii baroce, după argintăriile epocii, armonizîndu-se discret cu conturul delicat al vrejurilor dintre medalioane. Adevăratul contrast în pictura acestei biserici este produs de pitorescul cu care au fost pictați ctitorii. Portretele arată transformarea, pe care o va căpăta întreaga noastră pictură de tradiție bizantină la sfîrșitul secolului al XVII-lea, cînd elemente pitorești și mai aproape de realitate vor da o nouă prospețime acestei arte. Personajele tabloului votiv arată dorința zugravului de a indica sumar caracterul fiecărui personaj în parte. El nu mai transfigurează trăsăturile ctitorilor, pentru a-i face asemănători sfinților pictați în biserică, așa cum se obișnuia în pictura de veche tradiție, ci caută să redea înfățișarea reală a chipurilor.

★

Biserica Cretzuleștilor din Rebegești oglindește, prin problemele pe care le pune, frămîntările culturale ale epocii. Dacă arhitectura monumentului arată efortul meșterilor constructori de a crea un stil propriu romînesc, pictura ilustrează lupta, care se dădea între vechea școală bizantină și între dorința de emancipare a zugravilor atrași de o artă, care le permitea o mai mare libertate de expresie. Zugravul din biserica Cretzuleștilor nu a ieșit însă din stilul picturii de tip bizantin.

Pierderea treptată a sentimentului religios și a sensului strict simbolic al artei bizantine îi va face pe zugravi să introducă, elemente realiste. În acest fel, se pot deosebi două curente la fel de puternice dar care nu erau contradictorii. Pe de o parte, un curent reprezenta păstrarea tradiției ortodoxe în forma ei bizantino-slavă, într-o vreme în care Reforma amenința nu numai catolicismul ci și ortodoxia. Pe de altă parte, însă, este evidentă năzuința de a rupe rigoarea unei literaturi dogmatice, care nu era la înălțimea culturii occidentale, reîmprospătată de umanismul Renașterii. Dar, după cum în Occident interpretarea prea umană a dramei lui Iisus

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și prezentarea pitorească a cadrului și a personajelor vor duce cu timpul la înlăturarea sentimentului mistic din pictura cu subiect religios, tot astfel și în arta noastră veche acest suflu dramatic și această atracție pentru pitoresc vor da un alt tip de mișcare scenelor, schimbînd treptat aspectul și simbolismul picturii de tradiție bizantină. În Țara Romînească, la sfîrșitul secolului al XVII-lea, meșterii Cantacuzinilor și ai lui Constantin Brîncoveanu vor accentua, în arta lor, elementele pitorești luate din realitatea vieții, iar în decursul secolului al XVIII-lea, reușita zugravilor de a da ctitorilor o înfățișare cît mai apropiată de aspectul lor real constituie dovada că se pășea — conștient — către interpretarea modernă a portretului.

ТРАДИЦИИ И НОВШЕСТВА В РУМЫНСКОМ ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА. ЦЕРКОВЬ КРЕЦУЛЕСКУ В СЕЛЕ РЕБЕДЖЕШТИ

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Церковь в селе Ребеджешти была построена в 1669 г. логофетом Раду Крецулеску и его братом Пэдуре Постелникул. Этот архитектурный памятник небольших размеров был воздвигнут в переходный период между владычеством Матея Басараба и Шербана Кантакузино. Его архитектура является удачным синтезом традиционных приемов строительства и новейших архитектурных элементов, используемых в Румынии того времени.

Тот же процесс синтеза наблюдается в росписи храма. Иконопись сцен и общее размещение росписи соблюдают традиционные правила византийской живописи. Однако, какое-то новое чувство выразительности в лицах придает сценам более жизненный характер. Желание живописца придать изображениям святых и портретам ктиторов более живописный вид изменяет аскетическое выражение, которое им придавала древняя живопись. Постепенная утрата, в течение веков, чисто символического направления византийской живописи, а также усиливающиеся влияния западной живописи заставляют художника передавать выражения человеческих чувств и живописные детали жизни. Это доказывается росписью церкви в Ребеджешти.

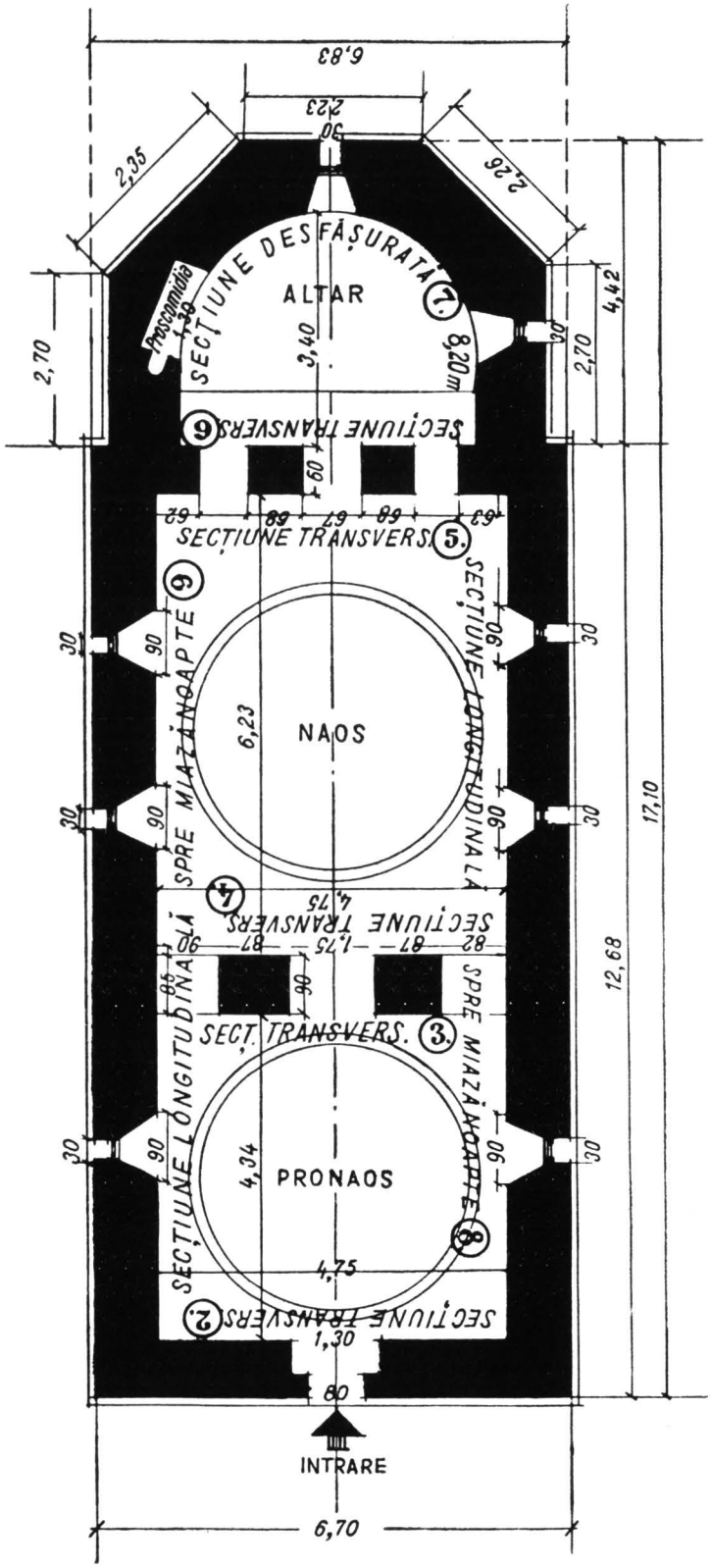
TRADITION ET INNOVATION DANS L'ART VALAQUE DE LA SECONDE MOITIÉ DU XVII[e] SIÈCLE: L'ÉGLISE CRETZULESCU DE REBEGEȘTI

RÉSUMÉ

L'église du village de Rebegești a été bâtie en 1669 par le chancelier Radu Cretzulescu et son frère, le chambellan Pădure. L'édifice, de proportion modeste, a été élevé pendant la période de transition entre le règne de Mathieu Basarab et celui de Șerban Cantacuzène. Son architecture est une heureuse synthèse de procédés de construction traditionnels et d'éléments architecturaux entièrement nouveaux à cette époque, en Valachie.

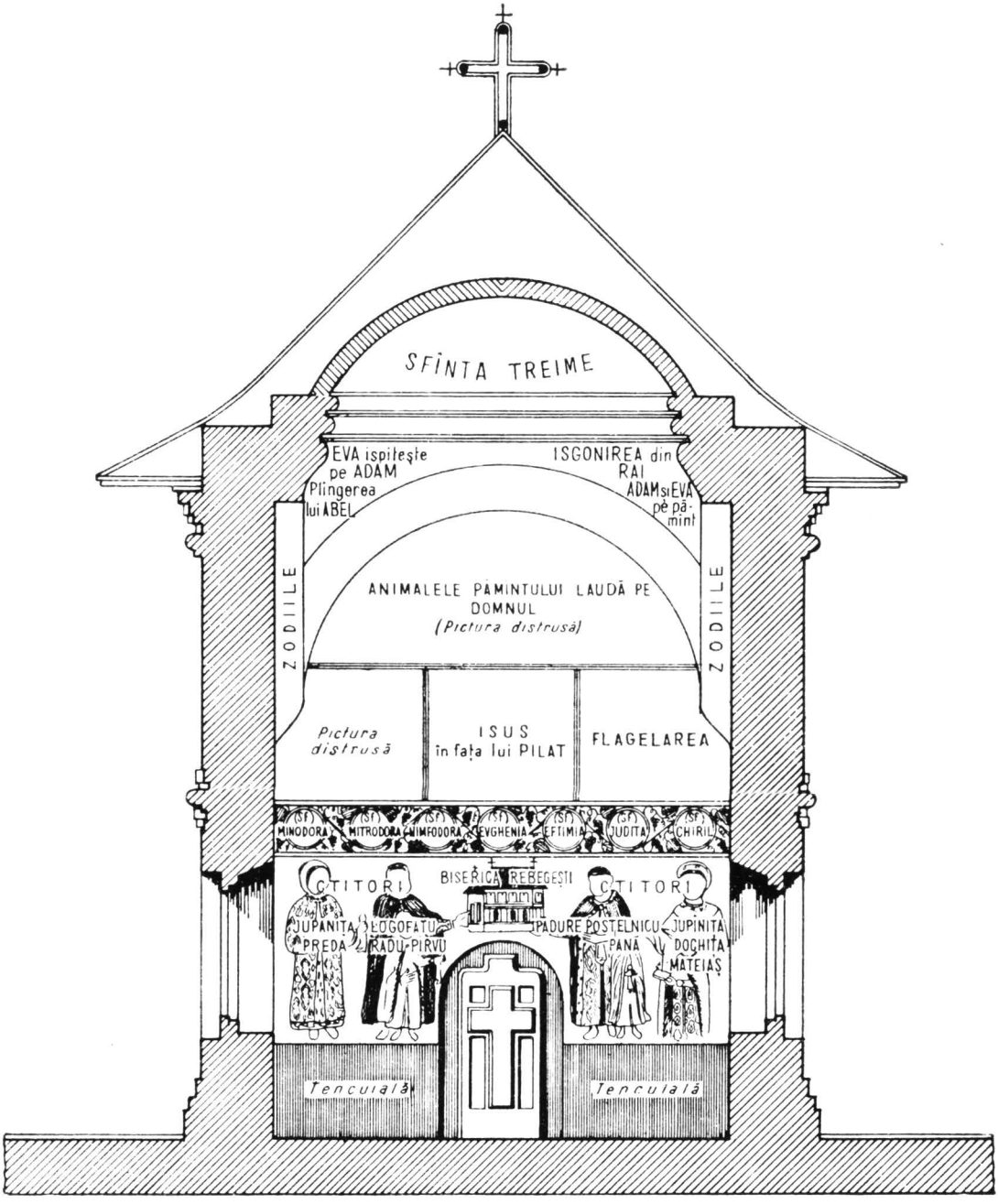
La peinture de l'église révèle un procès de synthèse analogue. L'iconographie des scènes et la distribution de la décoration toute entière obéissent aux règles traditionnelles de la peinture byzantine. Pourtant un sentiment nouveau, qui vise à donner aux personnages une physionomie plus expressive, confère aux scènes un caractère plus proche de la vie. De même, la tendance du peintre à donner un aspect pittoresque aux images de saints et aux portraits des fondateurs, modifie l'expression ascétique que la peinture ancienne imposait à ces personnages. La disparition graduelle, le long des siècles, du sens strictement symbolique de la peinture byzantine, jointe à l'influence de l'art occidental, amèneront l'artiste à donner plus de relief à l'expression des sentiments humains et aux détails pittoresques de la vie. Les peintures de l'église de Rebegești, illustrent cette évolution.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



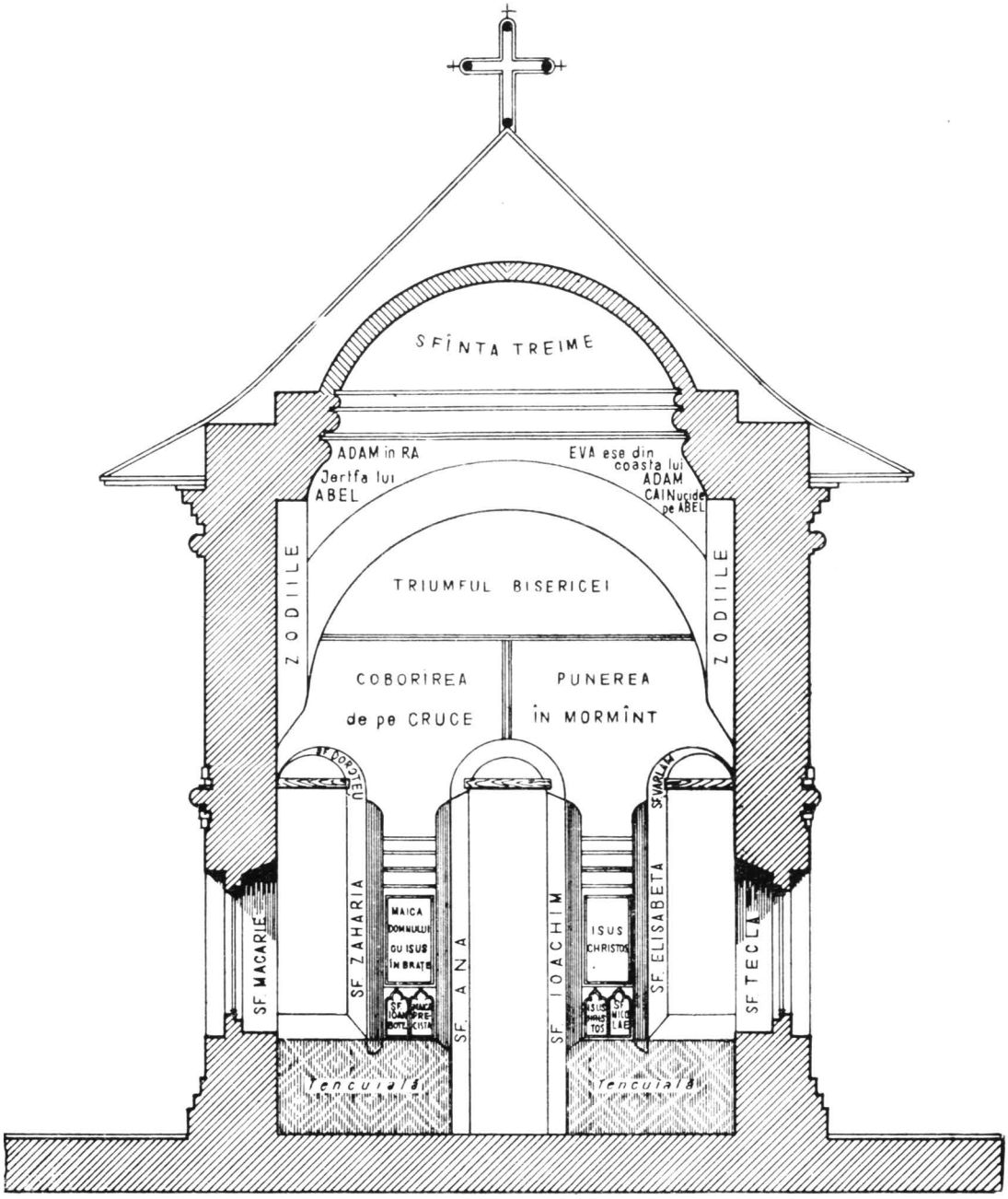
Schema 1. — Planul bisericii. Releveu întocmit de Arh. M. Irineu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



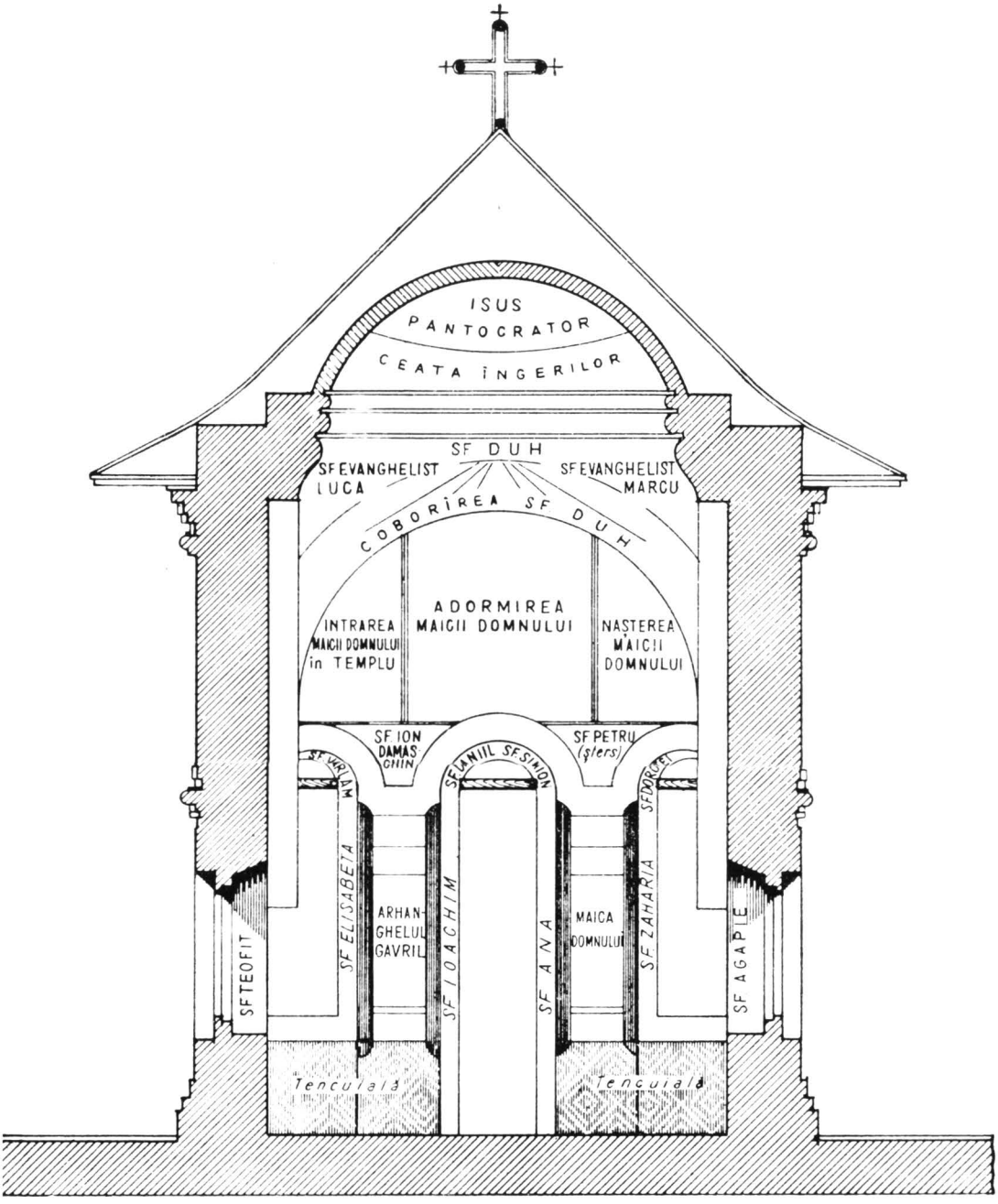
Schema 2. — Secţiune transversală în pronaos. Peretele de apus. Repartiţia scenelor

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



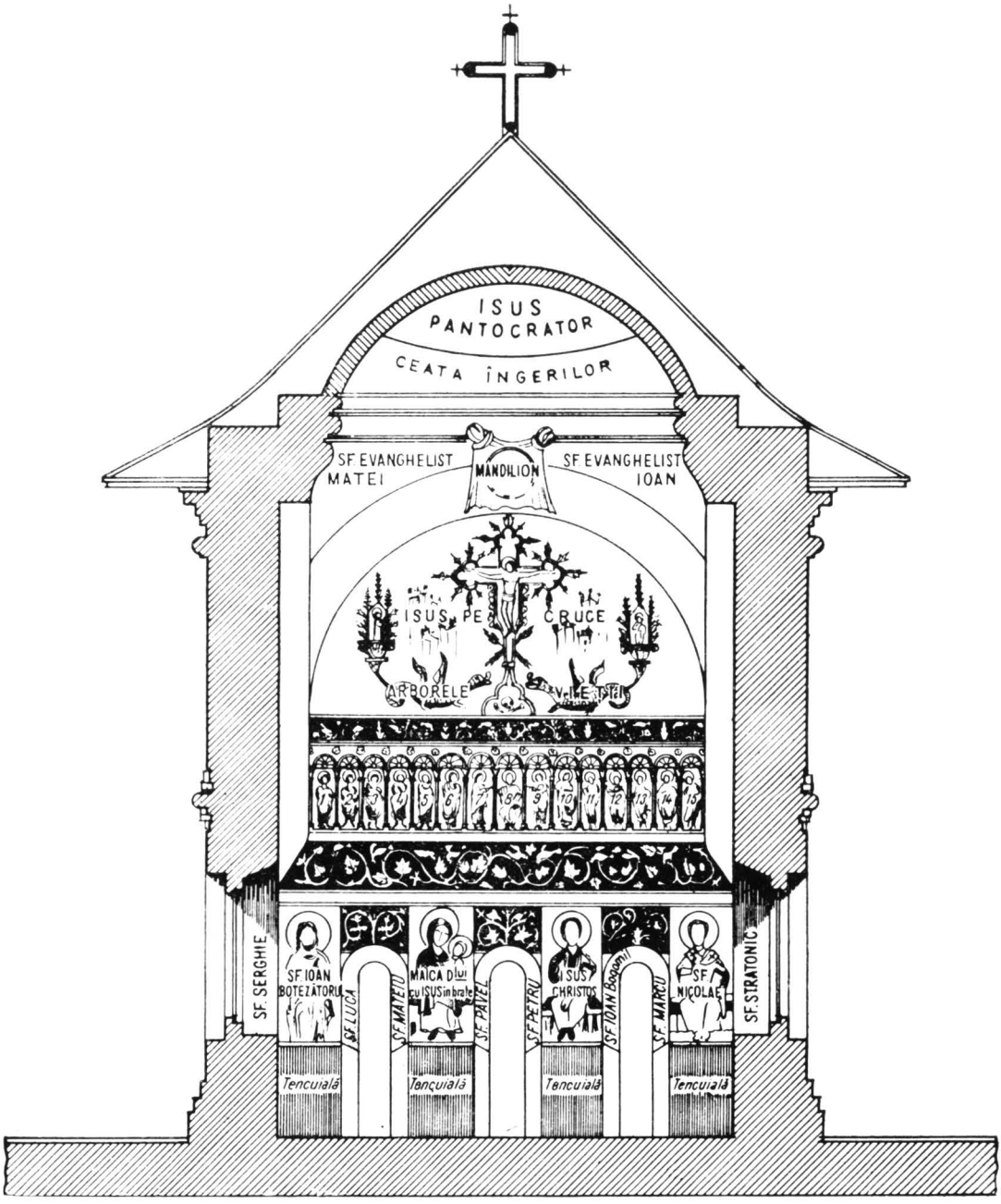
Schema 3. — Secțiune transversală în pronaos. Peretele de răsărit care desparte pronaosul de naos

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



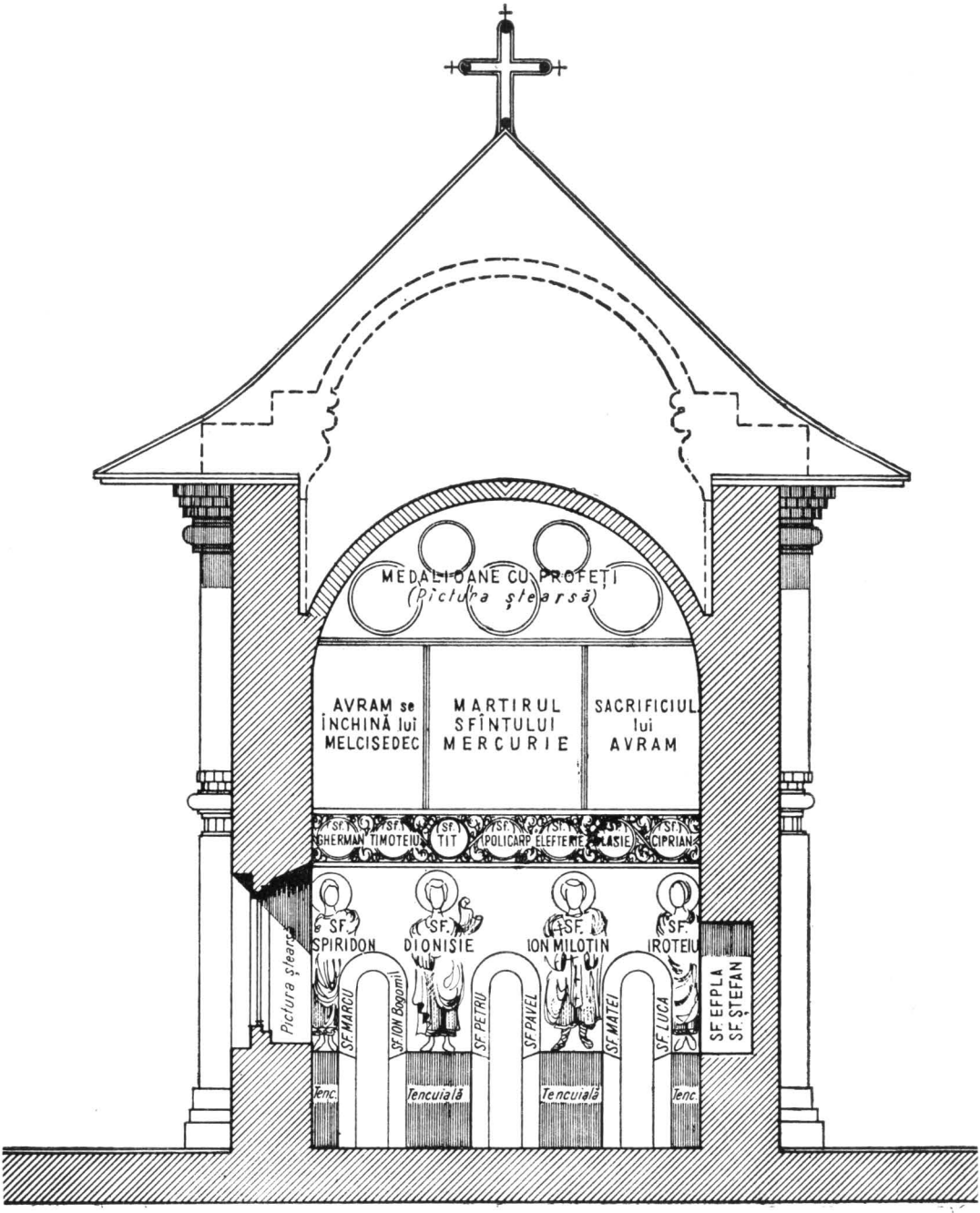
Schema 4. — Secțiune transversală în naos. Peretele de apus care desparte naosul de pronaos

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



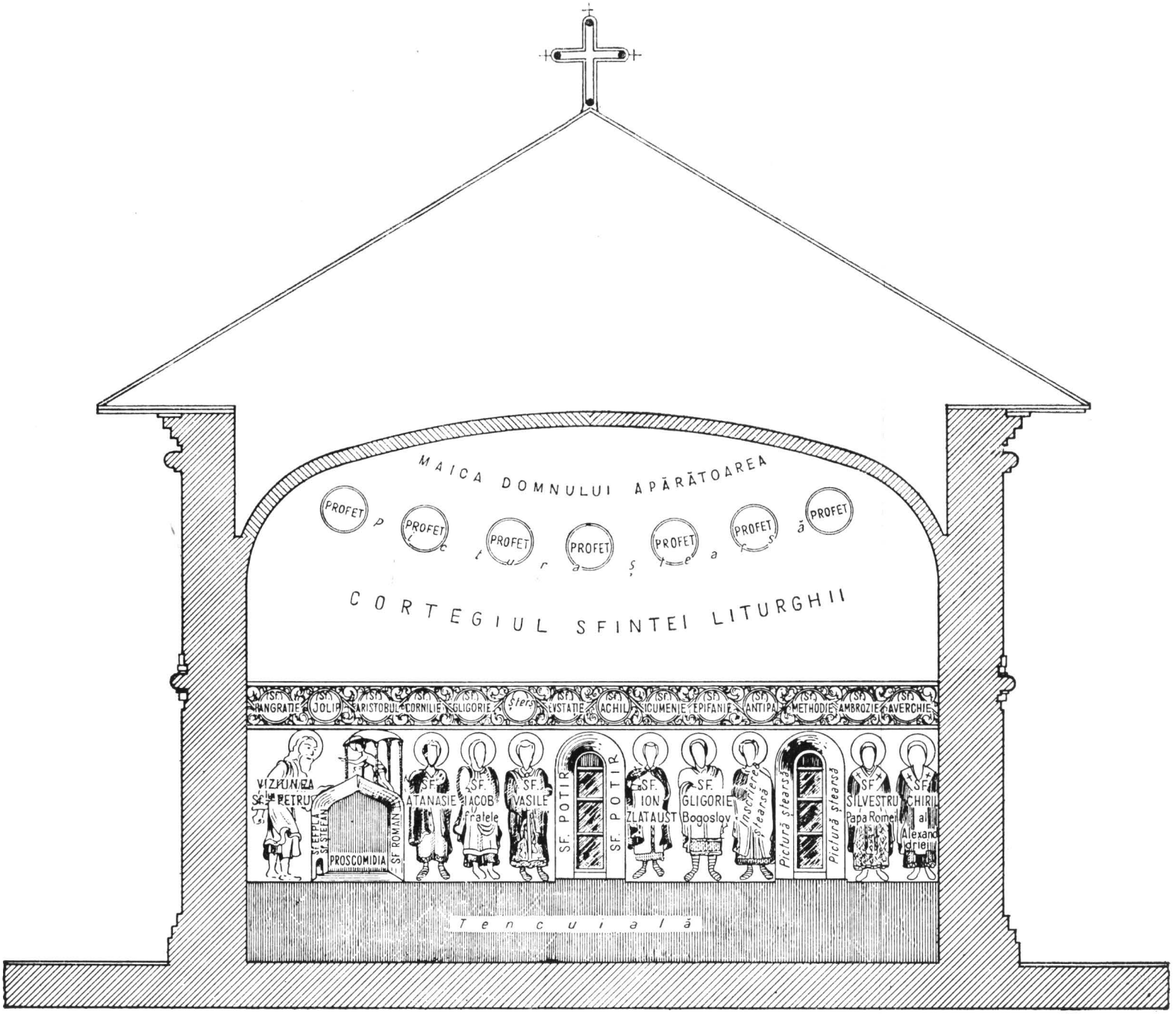
Schema 5. — Secțiune transversală în naos. Tîmpla

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Schema 6. — Secțiune transversală. Peretele de apus care desparte altarul de naos

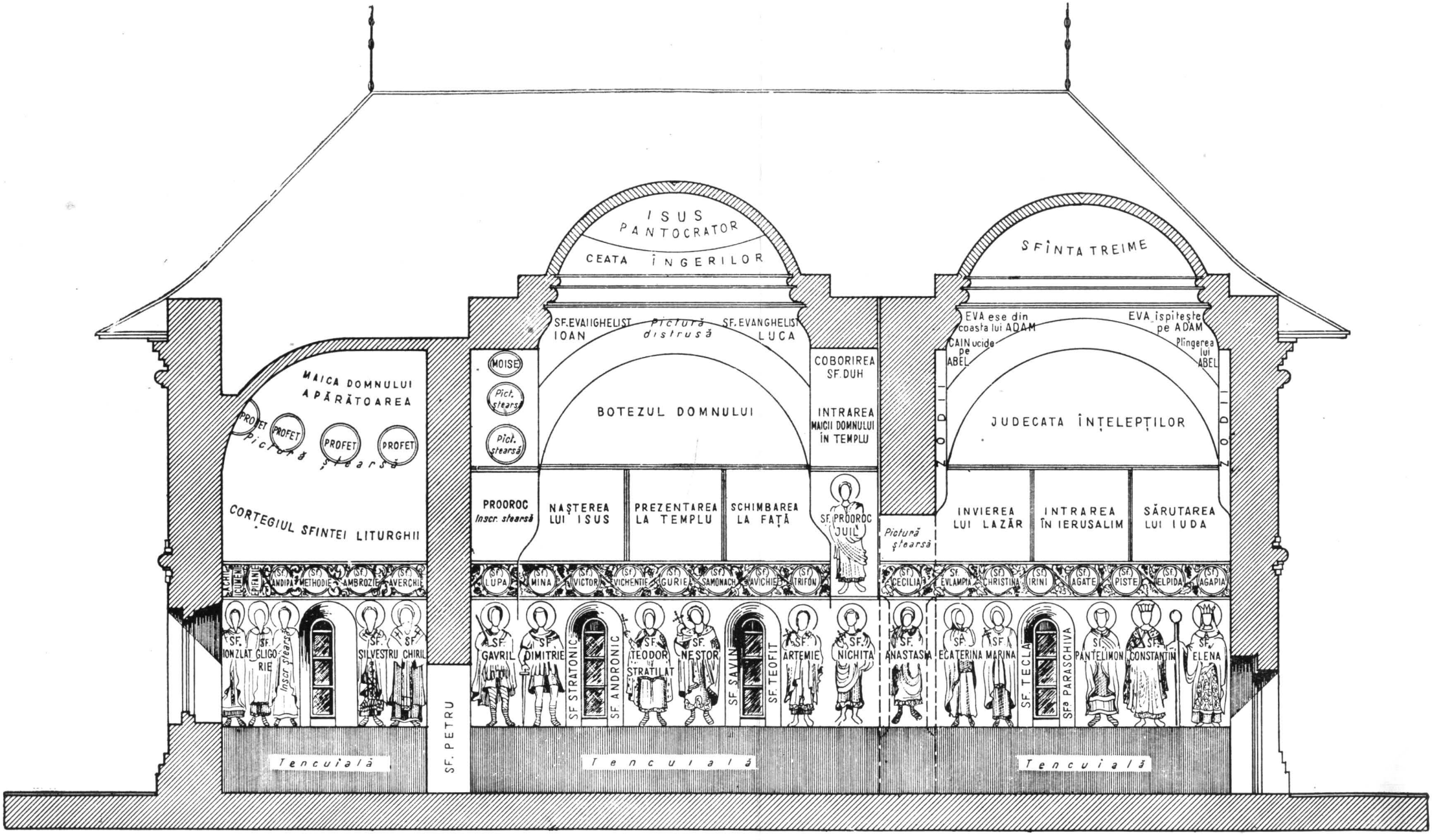
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Schema 7. — Secțiune prin altar. Vederea desfășurată a peretelui de răsărit

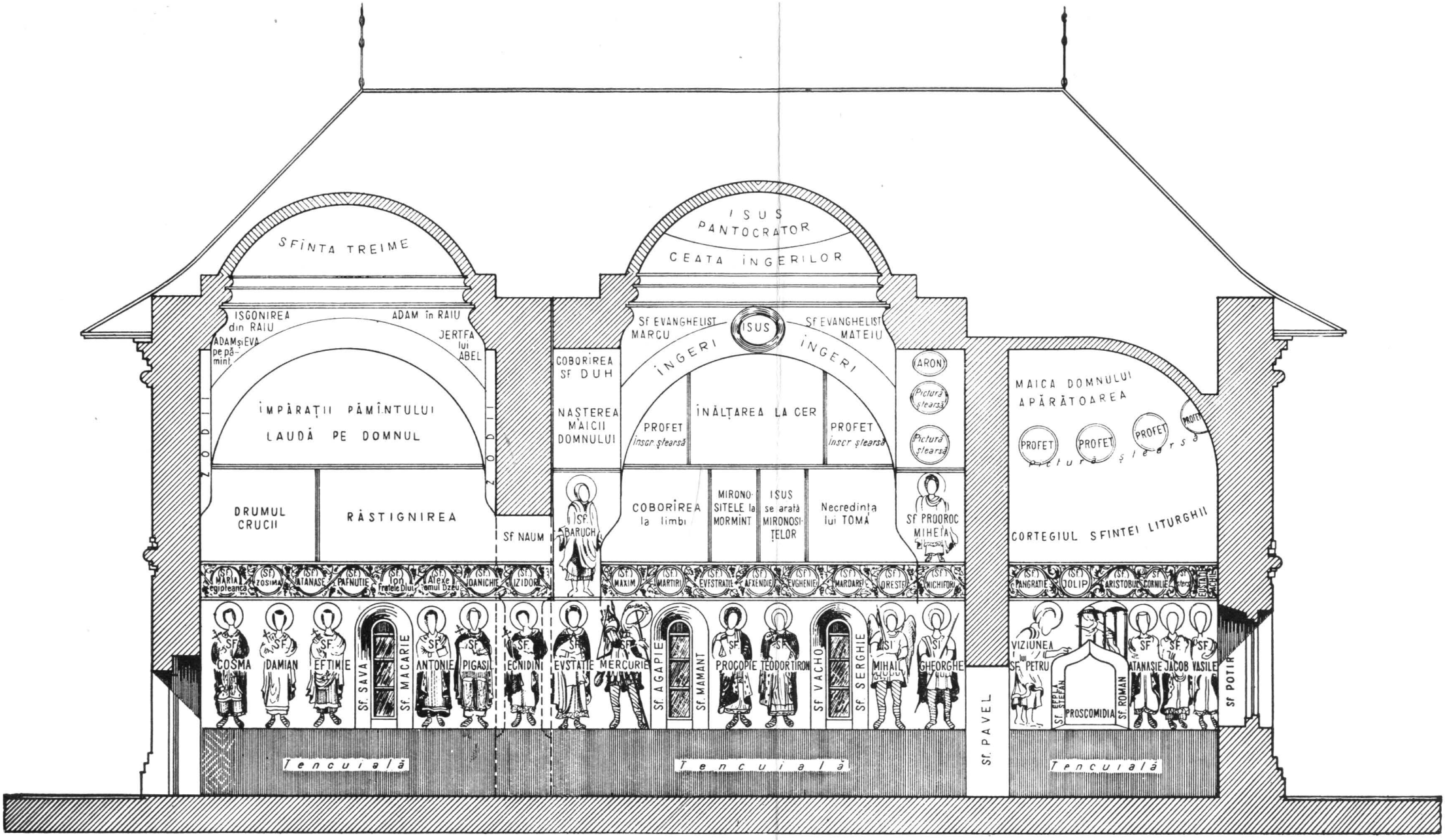
c. 1336

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Schema 8. — Secţiune longitudinală. Vedere spre miazăzi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Schema 9. — Secțiune longitudinală. Peretele de miazănoapte

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARTĂ MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

GRIGORESCU
UN PROFIL *

de Acad. G. OPRESCU

Într-una din monografiile despre Grigorescu, publicate în ultimii ani [1], întîlnim o utilă trecere în revistă a părerilor cîtorva dintre criticii care între cele două războaie s-au ocupat de ilustrul pictor. Multe dintre aprecieri sînt făcute tot de pictori, de cei care, în prima jumătate a secolului nostru, erau consideraţi printre cei mai reprezentativi în arta noastră. Unii dintre ei aveau chiar reputaţia de a stăpîni, cu o egală autoritate, şi pana de scriitor, şi pensula de artist. Ne-am fi aşteptat ca de la aceştia, cel puţin, să aflăm în ce consta valoarea excepţională a strălucitului lor înaintaş, de ce Grigorescu este « cel mai mare reprezentant » al şcolii noastre de pictură. Am rămas însă, citindu-i, destul de decepţionaţi. Un Tonitza, un Şirato, atunci cînd scriu despre Grigorescu, ai impresia că-l judecă numai din punctul de vedere al formei, al expresiei, şi că, analizîndu-l, se gîndesc mai mult la ei, la efectul ce vor face asupra publicului, la justificarea propriei lor opere, la figura sub care doresc să-i imagineze lectorul. Ei întreprind analize estetice, uneori subtile, polemizează cel mai adesea, fac declaraţii peremptorii, dar nu explică. Este drept că Şirato — nu în articolele din ziare, dar în monografia sa — îşi dă osteneala să analizeze cu seriozitate ceea ce pare contradictoriu în fenomenul Grigorescu. După ce a spus într-un articol din *Curentul* (16 mai 1938) că cea mai autentică parte a operei artistului este cea din ultimii 15 ani, adică aşa-numita perioadă albă, în monografia în limba franceză, publicată tot în 1938, revenind asupra acestei chestiuni, adaugă că, încurajat de sentimentalismul naiv şi devotat al amicilor săi « a creat unele pînze (deci tot cele din perioada albă, căci nu poate fi vorba de altele), care n-ar fi trebuit să fie semnate de el ».

Totul ia astfel aerul unui exerciţiu retoric, de literatură, şi nu de cea mai bună calitate.

Oarecare lămuriri în această deosebit de importantă problemă ne vin totuşi de la unii pictori, de la Ressu, care vorbeşte de plăcerea de a picta

---

* Ultimul capitol al monografiei despre Grigorescu, lucrare a prof. G. Oprescu şi Remus Niculescu, în curs de apariţie la E.S.P.L.A.

[1] K. H. Zambaccian: *Grigorescu*, Buc., 1946.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a lui Grigorescu, de temperamentul său comunicativ, trăsături importante într-o definiţie a acestuia; de la Eustaţiu Stoenescu, care a simţit că una din însuşirile mari ale lui Grigorescu o constituie spontaneitatea sa, adică însuşirea de a răspunde imediat la o impresie, alături de fineţea rară a ochiului, de sensibilitatea sa extremă. Mai precis încă şi mai adînc ni se pare Ştefan Popescu, care atacînd importanta chestiune a specificului naţional în arta lui Grigorescu, spune că acest « specific naţional » nu rezultă din faptul că artistul a pictat care cu boi, ciobani şi fete de la ţară. Calitatea de căpetenie a lui Grigorescu, şi nu numai atunci cînd se inspiră de la peisajul şi oamenii de la noi, este de a fi rămas aproape de popor.

Trăsătura comună a întregului acest grup de critici, chiar şi a celor care, cum e cazul cu Ştefan Popescu, s-au apropiat cel mai mult de adevărata explicaţie, este de a pune accentul pe partea oarecum exterioară a operei lui Grigorescu. Ei îi văd însuşirile formale, care sînt izbitoare, fără însă a pătrunde în esenţa artei sale, în ceea ce constituie adevărata ei valoare, cea prin care el devine un inovator în sensul năzuinţelor constante ale poporului. De arta lui Grigorescu se mai ocupaseră însă şi criticii de mai înainte, cei de la finele secolului trecut şi de la începutul secolului nostru. Dacă cei mai recenţi comentatori nu-l analizează decît din punctul de vedere al formei, al felului său de a se exprima, cei de mai înainte — unii dintre ei aparţinînd direct sau din simpatie perioadei semănătoriste, — se caracterizează prin divagaţii sentimentale şi naţionaliste, prin tendinţa de a contribui, fiecare după puterea şi felul său a de fi, la crearea unei legende despre Grigorescu. Nici Vlahuţă, nici Cioflec, nici Petraşcu, nici Delavrancea, nici Iorga nu fac altceva. În fraze frumoase, căci mai toţi ştiu mînui condeiul, ei alunecă asupra operei lui Grigorescu fără a pătrunde în miezul ei. Nici primii, nici cei de-al doilea critici, nu văd cît de legat fusese Grigorescu, în tot ceea ce contează în opera sa, cu viaţa poporului din care făcea parte, cît de sincer şi cît de desăvîrşit se consideră exponentul acestei vieţi în artă. Ea îi dă tăria, ea îi dă autenticitatea, seva care hrăneşte capodoperele sale. Iar atunci cînd acest contact intim încetează, de aici îi provin slăbiciunile.

În adevăr, cînd examinăm opera imensă a acestui mare muncitor, care timp de aproape 60 de ani n-a lăsat din mînă pensula — cea mai lungă carieră de artist în arta noastră —, rămînem uimiţi de seriozitatea cu care el îşi îndeplinea meşteşugul, de acel simţ al răspunderii, faţă de el însuşi şi de arta pe care o reprezenta, de înălţimea idealului său, pînă în ultimii ani ai vieţii, cînd aceste trăsături mai slăbesc, de silinţa ce şi-a dat în tot decursul activităţii sale ca să-şi însuşească tot ce putea servi carierei sale, tot ce putea fi util picturii, pentru ca, prin pictură, să devină util poporului. Nu altfel procedează un ţăran muncitor şi serios, atunci cînd îşi lucrează pămîntul, care-l va hrăni pe el şi familia lui. Acelaşi curaj, aceeaşi neînfrîntă energie.

S-a afirmat uneori că ţăranul este insensibil la aspectul unui peisaj, la frumuseţea naturii ce-l înconjură. Că, prin urmare, am greşi cînd am vorbi despre o asemănare de sentiment, nici măcar de un grad inferior, între ceea ce ar încerca în faţa unei vederi admirabile un artist mare, cum era Grigorescu, şi un locuitor al dealurilor şi al munţilor noştri. Putem afirma că cei care vorbesc de insensibilitatea ţăranului, de indiferenţa lui în faţa frumuseţilor din natură se înşală şi-i fac o nedreptate. Sînt nenumărate regiuni în ţara noastră, regiuni de munte, cu privelişti încîntătoare, ai

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

căror locuitori erau nevoiți să se ducă departe, timp îndelungat, ca să-și cîștige existența, a lor și a familiilor lor: la muncă, în regiunea de cîmpie, în mine, în păduri pentru tăiatul copacilor, ori să facă cărăușie. După o bucată de vreme dorul de casă și de solul natal e așa de mare, încît ei nu mai pot rezista, se întorc în satul lor, ca să capete noi energii de la lumea înconjurătoare. Totuși, aceeași oameni nu exprimă decît rareori în termeni poetici dragostea lor pentru natură. Sentimentul lor este adînc, însă mut. El apare în poezia populară. Așa a fost și sentimentul lui Grigorescu pentru regiunile care l-au inspirat. Și el, după ce s-a instalat definitiv în țară, cînd era departe de ele simțea că-i lipsește un element esențial, primordial existenței. Le căuta, se întorcea pe unde mai umblase, le alegea cu grijă, și întocmai ca acei țărani, pentru care decorul obișnuit era tot așa de necesar vieții ca și aerul ce respirau, în fața lor numai simțea că trăiește.

De altfel, pînă destul de tîrziu Grigorescu trăise ca un țăran, gîndise ca un țăran, simțise ca un țăran. Ba încă, am putea afirma cu dreptate că el, fiecare scenă ce pictase, o văzuse cu ochii unui țăran. De aici îi vine și marea superioritate asupra tuturor celor care au tratat astfel de teme. Ele respiră autenticitatea. Născut și crescut la țară, apoi în acea mahala bucureșteană, cu nimic deosebită ca moravuri de Pitaru, desigur mai rustică în aspect ca locuința lui Lenș, el cunoaște oarecum civilizația în casa lui Chladek, pentru ca în curînd să intre din nou, copil de 12 ani, în lumea populară și amestecată, a celor pe care îi interesau icoanele sale. Curînd după aceea el devine pictor de biserici de sat sau de mănăstiri, se găsește pînă pleacă în Franța tot mereu într-un mediu rural. Nu e de mirare că sufletește el rămîne aproape de acești oameni, pe care însă îi întrece prin puterea geniului său de artist. Această împerechere de simplicitate sătească — care nu exclude un element de înțelepciune — și de geniu artistic nu trebuie să ne mire, cu atît mai mult cu cît cultura generală a lui Grigorescu, în acea vreme, nu se deosebea prea mult de cea a unui țăran de etatea lui. Trebuie să ne închipuim deci că atunci se încheagă personalitatea pictorului și că, în trăsături generale, ea va rămîne aceeași cît trăiește.

Încă de atunci el este o natură care nu suportă ușor constrîngerea, nerăbdătoare de independență. Șade, cît șade, la Chladek, dar pleacă de la acesta repede, după ce prinsese elementele necesare unui bun iconar, îndeosebi pe cel de desenator, și toate acele mărunte cunoștințe, constituind bagajul unui zugrav de icoane. De la început el adaugă ceva propriu și deosebit de valoros acestui fond banal, tradițional: darul de colorist, pe care îl cultivă și care își va atinge punctul culminant în perioada de la Agapia. În toată această epocă el este singur, stăpîn pe sine. Primește unele indicații în privința felului cum vor trebui pictate și rînduite scenele religioase, căci nu poate face altfel, dar le interpretează foarte adesea personal, gîndește pictîndu-le, își pune probleme și îndrăznește, contrar oricărei tradiții din biserica noastră, ca, pe pereții de la Agapia, să facă apel la arta marilor maeștri ai trecutului, s-o transpună pe zidurile unei biserici ortodoxe, și astfel să adauge elemente realiste picturii noastre tradiționale.

Cînd ajunge la Paris el poseda o pregătire profesională care, fără să fie perfectă, nu era de disprețuit: desena convenabil o figură, uneori chiar expresiv; știa purta pensula cu mare îndemînare și obține de la ea efecte variate și seducătoare; avea vagi noțiuni de perspectivă și de compoziție;

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

poseda un simţ al coloritului excepţional. Sosește la Paris și intră în atelierul lui Cornu. Din nou disciplina atelierului și autoritatea unui maestru îl supără. Se supune lor o bucată de vreme, desenează după modelul gol, ceea ce nu făcuse mai înainte, și acest exerciţiu îi prinde bine. De aici vor ieși « sorginţile (schiţe alegorice) », din primele lui expoziţii. Dar, cutreierînd Parisul, expoziţiile și muzeele, el își dă seama că arta lui Cornu era, nu nobilă și clasică, cum pretindea acesta, și cum mergea vorba, ci săracă, anemică, în timp ce afară din atelier era bogăţie, talent și varietate. Și, cum adevărul pentru Grigorescu n-are valoare decît numai atunci cînd îl descoperă singur, pornește în descoperirea adevărului. Se cunoaște bine, știe că e o natură mai degrabă tandră, feminină, făcută să se exprime liric. Are nevoie deci, pentru un echilibru armonios, de un corectiv, pe care-l găsește în pictura avîntată a romanticilor, pe care o iubește și o studiază, în pictura încă a cîtorva maeștri mari, pe care-i copiază, și astfel, puţin cîte puţin, el își determină singur calea pe care se cuvine s-o urmeze. Așa termină cu academismul. El e încă deplin conștient că ceea ce cu adevărat îl interesează și i se potrivește, motivul care-l satisface în întregime, este peisajul, peisajul cu figuri, cel în care amintiri din tinereţea sa se deșteaptă la contactul cu operele pe care le admiră atunci, însă nu în compoziţii complicate. Își dă seama că o compoziţie cu personaje n-ar corespunde temperamentului său, ar fi poate și prea grea pentru ceea ce putea el, mai ales pentru ceea ce știa el. Dar cea în care într-o scenă inspirată de realitate, un personaj și ceva accesorii ţin rolul principal este exact pe măsura puterilor sale. Și, natural, această constatare îl îndreaptă spre Barbizon, unde un grup de artiști celebri practicaseră și mai practicau tocmai atunci acest fel de pictură.

După cum am arătat într-unul din capitolele noastre precedente, Grigorescu aparţine grupului de pictori pe care i-am putea numi vizuali, spre deosebire de cei imaginativi. Cînd pictează, îi trebuie neapărat să aibă sub ochi motivul de la care pornește, fie că e vorba de un colţ din natură, fie că e vorba de un personaj, sau, cel puţin, un studiu destul de detaliat obţinut astfel, pe care-l va prelucra și desăvîrși în atelier. Pentru nici unul din pictorii noștri din secolul al XIX-lea metoda pe care o vor generaliza ceva mai tîrziu impresioniștii, cea a execuţiei în mijlocul naturii, în aer liber, nu era mai potrivită, mai logică și mai naturală, ca pentru Grigorescu. Așa va proceda el mai toată viaţa, pînă în ultimii ani. Chiar și atunci cînd tablourile sale suferă de o lipsă de contact cu modelul, ca cele din maniera albă, s-ar putea afirma că felul de a lucra nu se schimbase, de vreme ce motivele de la care pornește sînt tot cele pe care el le cunoștea în chip desăvîrșit, văzute și analizate timp de mai multe decenii, și pe care le poseda în toate amănuntele lor. Cu un mic efort de memorie și tabloul era gata.

Această însușire a vizualităţii, care ni se pare una din notele distinctive remarcabile ale lui Grigorescu ca pictor, are o altă importantă consecinţă. Grigorescu nu începe o lucrare, ca alţi pictori, ca Aman de pildă, ca să nu vorbim decît de un artist însemnat de la noi, printr-un desen pe suportul preparat, pe care-l va acoperi apoi de culoare. Grigorescu era un desenator eminent, un maestru incontestabil, mult superior lui Aman, mai ales după epoca de la Bacău și cea petrecută cu armatele noastre în Bulgaria, în timpul Războiului pentru Independenţă. Totuși, pentru el, desenul este altceva, are un alt scop decît pictura, aproape n-are legătură cu expresia prin culoare. Aceasta se cuvenea executată direct, fără nici o fază intermediară, în care

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

să intervină desenul. Pentru Grigorescu desenul era pictura însăși, iar pictura era desenul. Această metodă de lucru, pe care o va urmări în întreaga sa activitate, va avea drept rezultat o calitate de colorit, o varietate de procedee, o splendoare de aspect, care fac din operele sale însemnate capodopere, pe care le putem admira fără rezervă. După subiect și reacția ce acel subiect deșteaptă în el, va lucra cînd violent și brutal, cu împăstări și urme de pensulă bruște, energice și repezi, cu nuanțe de culoare puternice, constituind armonii aspre și sonore, însă bine închegate, ca în *Evrei*, ca în vederile de la Vitré, ori cu tușe delicate, mîngîioase, în tonuri de un rafinament suprem, în armonii surde de griuri și de brunuri, care înglobează în substanța lor cele mai dulci nuanțe de roz și de albastru, de la obiecte numai sugerate, ce au luat un aspect fantomal, pentru ca, prin contrast, mai puternic să simțim exploziile de lumină, ieșite din tonuri pure, albastre, verzi, galbene, roșii, ca în interioarele bretone și în alte opere similare. Impresia pe care o dau toate aceste lucrări, din epoca lui de maturitate, din pricina avîntului, a promptitudinii cu care sînt executate, este că cu greu s-ar putea imagina ceva mai proaspăt ca aspect, mai personal, mai veridic și mai nou față de trecut, de fiecare dată. Așa încît, atunci cînd are înțelepciunea să se mărginească la subiectul care-i convine, la formatul cu care este obișnuit, rezultatele sînt acele tablouri ce pot sta alături, fără teamă, de opere similare ale celor mai cunoscuți pictori din acea vreme, respirînd toate o puternică bucurie pămîntească, dînd impresia unor imnuri aduse naturii și omului.

Nu poate totuși concepe și nici executa în condiții similare o lucrare de mari proporții, o compoziție complicată și cu multe personaje. Le încearcă, dar ele nu reușesc să se apropie de valoarea celor pe care le considerăm exemplare excepționale ale carierei sale, cele care-l caracterizează complet și definitiv. *Atacul de la Smîrdan* are detalii minunate, dar păcătuiește prin ansamblu; iar *Rodica* este un eșec complet. De altminteri, aceste opere au fost rezultatul unor comenzi, n-au fost alese de artistul însuși, care își da seama, sîntem siguri, după oarecare experimente, de ceea ce intra în sfera posibilităților sale, de ceea ce convenea naturii sale și de ce nu. Era o chestiune de temperament, de dispoziție naturală, dar era într-o oarecare proporție și o chestiune de învățătură, de pregătire profesională, de contact cu acele studii, care se predau în școlile înalte de artă, pe care Grigorescu nu le frecventase. Altul, de pildă, este cazul cu Aman. Acesta, trecut prin academii și instruit de profesori cunoscuți pentru însușirile lor didactice, deși fără darurile și talentul lui Grigorescu, ajunge să-și asimileze foarte bine tot ce era necesar, pentru a duce la bun sfîrșit un tablou istoric, și-și face din acest gen scopul suprem al carierei sale. Una după alta, lucrările inspirate de istorie ori imaginate de artist își fac apariția în expozițiile noastre. Sînt executate cu mare îndemînare, cu o știință la care nici un alt pictor romîn nu ajunsese. Ele, prin varietatea problemelor ce se pun pictorului, de fiecare dată, îl ajută să se mențină într-o formă care persistă pînă la finele vieții sale. Ba încă, ultimul tablou este chiar cel în care însușirile sale par a fi atins punctul lor culminant. Așa încît, în timp ce ultimele tablouri ale lui Grigorescu se resimt de oboseala și de vîrsta sa înaintată, Aman, grație antrenamentului, a învățăturii complete ce primise, este în stare să ne dea tocmai atunci una din cele mai însemnate lucrări din întreaga sa carieră.

Dar, bineînțeles, nu după acest exemplu excepțional se cuvine să judecăm partea ce revine acestor doi artiști în evoluția picturii noastre.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În timp ce Aman ţine un loc onorabil, devenit şi mai însemnat prin rolul de îndrumător şi de organizator ce ocupă în cultura noastră, cel al lui Grigorescu este unic. Căci, ne întrebăm cu drept cuvînt ce-ar fi fost pictura noastră fără acel suflu de viaţă, fără acea viziune atît de exactă a realităţii şi a omului, fără acea măiestrie de execuţie, fără acea simţire plină de duioşie în faţa motivului, care se repercutează în privitor, fără acea spontaneitate şi varietate de tratare, care sînt proprii lui Grigorescu? Unul sau altul dintre urmaşi, Luchian, Petraşcu, ne-au lăsat declaraţii formale despre rolul pe care pictura lui Grigorescu l-au avut în formarea lor, în momentul cel mai important al carierei unui artist, atunci cînd în el se declarase vocaţia. Tot ce ştiu de la el am învăţat, exclamă o dată Luchian. Iar Petraşcu, în discursul său de recepţie la Academie, plăteşte un tot atît de cald tribut de recunoştinţă memoriei marelui înaintaş. Andreescu, în 1873, la vederea celor aproape 150 de opere de Grigorescu, din Expoziţia Bellelor-Arte, îşi dă seama pentru prima dată de imensele posibilităţi ale picturii, nu ale picturii cine ştie cărui maestru străin, de care citise prin cărţi, ci de cele ale lui Grigorescu, romîn ca şi el, stăpîn pe un excepţional talent, cultivat la contactul cu şcolile şi mediul francez, deci care ar putea fi şi la îndemîna lui, poate, a lui Andreescu. Iar *Ciobanul*, care ne-a revenit cu tezaurul, de la Moscova, este şi el, prin subiect şi fel de tratare, un omagiu adus lui Grigorescu.

Aceasta, din punctul de vedere al formării artiştilor şi al evoluţiei pe care pictura a avut-o la noi în timpul şi după moartea lui Grigorescu. Dar rolul acestuia nu s-a oprit aici. El a făcut şi educaţia publicului, i-a deschis ochii asupra acelei forme de pictură, care prin natura ei este cea mai aproape de noi, ne încălzeşte, ne entuziasmează. Nici chiar Aman, cu tot talentul lui, încă mai puţin cei care l-au precedat, n-ar fi putut obţine acest rezultat. E adevărat că portretele lui Aman erau picturi într-un sens înalt al cuvîntului. Tablourile sale istorice însă, tocmai prin subiectul lor îndepărtat şi excepţional, care avea nevoie de comentarii pentru a fi înţeles, cu puţine excepţii, nu puteau avea în viaţa oamenilor obişnuiţi, a marelui public, rolul pe care-l aveau scenele simple, care izbeau şi convingeau la prima vedere, inspirate adesea de peisajele şi de oamenii de la noi, pictate cu acea emoţie comunicativă, cu acea desăvîrşire de execuţie a lui Grigorescu. Iar odaliscele, complicatele scene de familie, din pînzele lui Aman, încă şi mai puţin.

Şi pentru ce? Pentru că tablourile lui Grigorescu aduceau în fiecare expoziţie un suflu de adevăr, căruia nimeni nu i se putea sustrage. Artistul le executase, pe unele la faţa locului, le culesese din mediul cel mai autentic al realităţilor noastre. El nu se găsea acolo «venit ca să facă o anchetă», ci pentru că acolo trăise, împreună cu acele personaje pe care îi plăcea să le reprezinte, le înţelesese, le pătrunsese în suflet. A le exprima era pentru el ceva natural. Punînd pe o pînză sentimentele lor, el exprima propriile sale sentimente.

Hotărît deci, acea înflorire a picturii noastre din epoca de tranziţie de la secolul al XIX-lea spre sec. al XX-lea, şi tot ce a urmat, nu s-ar putea concepe fără Grigorescu.

Să nu uităm însă, opera lui Grigorescu are un dublu aspect, o dublă faţă, deci şi influenţa ei va fi îndoită. Partea ei de mare nivel, cea care i-a creat faima de cel mai mare pictor al romînilor, şi cea în care i se simt slăbiciunile, la formarea căreia marile sale însuşiri artistice participă într-o mult mai mică măsură. Prin lucrările sale prestigioase el a deschis calea celor mai dotaţi dintre artiştii noştri de la începutul secolului, cum am

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

văzut. Cu celelalte, el a făcut posibilă, din nefericire, acea artă idealizantă de epigoni, care ocupă o bună parte din epoca imediat următoare lui și care menține multă vreme în pictura noastră, grație burgheziei, aceste tendințe.

Ce însemnă însă toate acestea, comparate, pe de o parte, cu valoarea operei de el creată, cu bogăția și varietatea ei, pe de alta, cu serviciul adus generației următoare, căreia i se oferă o lecție atît de înaltă de frumusețe, de probitate profesională, de felul cum trebuie rezolvate marile și dificilele probleme ale picturii? Lecția aceasta a fost însă indirectă, căci Grigorescu n-a avut niciodată un post oficial de profesor. Cînd a dorit-o el, nu s-a găsit un loc. Iar cînd a fost loc, n-a mai dorit-o el. Poate că e mai bine așa, căci nu știm dacă, cu temperamentul său, el ar fi putut îndeplini sarcina ce i se cerea. Pe de altă parte, timpul astfel întrebuințat ar fi fost pierdut pentru pictură.

El n-a fost însă indiferent la cursul pe care îl putea lua pictura la noi, chiar dacă n-a avut un rol direct în formarea tinerelor generații de pictori. Pe de o parte, testamentul său ne-o dovedește în mod clar; pe de alta, atunci cînd Luchian și cu grupul de pictori din jurul acestuia organizează expoziția din 1896, Grigorescu, nu numai că se arată favorabil mișcării și primește a fi membru de onoare al societății « Ileana », dar consimte chiar să inaugureze expoziția, care însemna începutul unor importante tendințe de independență în viața noastră artistică.

Singura demnitate pe care o dobîndește, cît trăiește, a fost cea de membru de onoare al Academiei Romîne, în 1899.

ОЧЕРК О ГРИГОРЕСКУ

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

В данной работе, являющейся последней главой из большой монографии Николая Григореску, исполненной им в сотрудничестве с Ремусом Никулеску, дается общая характеристика великого художника. Указав на узкие, частично верные взгляды критиков искусства, исследовавших в прошлом деятельность Григореску, автор подчеркивает ту важную роль, которую сыграла для его творчества связь с жизнью народа и, главным образом, с крестьянством. В произведениях художника вырисовываются его специфически национальные черты в отношении к жизни.

Григореску принадлежит к группе визуальных живописцев, которые, в отличие от живописцев, наделенных богатым воображением, не могут работать, не имея перед собой модели. Этим обстоятельством объясняется метод работы художника, который рисует свои полотна непосредственно, без предварительной фазы, с удивительной быстротой, дающей в результате тот правдивый облик, постоянно новый, присущий многим из его картин, стоящих рядом с произведениями великих художников того времени.

Расцвет румынской живописи в переходный от XIX к XX вв. период и ее дальнейшее развитие нельзя полностью представить без художника Григореску.

GRIGORESCO. QUELQUES TRAITS GÉNÉRAUX

RÉSUMÉ

Cette étude, dernier chapitre de la monographie que l'auteur, en collaboration avec Remus Niculescu, a consacrée à Nicolae Grigoresco, ébauche un portrait d'ensemble de la personnalité du grand peintre. Après avoir passé en revue les vues trop

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

étroites ou justes en partie seulement, de certains critiques, qui se sont occupés naguère de l'activité de Grigoresco, l'auteur fait ressortir le rôle considérable qu'a tenu, dans la création de l'artiste, le lien qui l'attachait à la vie du peuple et, avant tout, à la vie paysanne. Il discerne également, dans l'attitude de l'artiste à l'égard de l'existence aussi bien que dans nombre d'aspects de son œuvre, certains traits nationaux spécifiques.

Grigoresco appartient au groupe des peintres « visuels » qui, à la différence des « imaginatifs », ne sauraient travailler sans avoir sous les yeux le motif qu'ils traitent. Cette conception détermine la méthode de travail de l'artiste, qui exécute ses tableaux directement, sans nulle phase intermédiaire, avec une remarquable célérité; c'est là l'explication de l'aspect véridique, d'une fraîcheur toujours nouvelle, de nombre de ses œuvres, qu'il est permis de placer sans crainte au rang de celles des plus grands peintres de son temps.

L'épanouissement de la peinture roumaine au cours de l'époque de transition du XIX^e^ au XX^e^ siècle et depuis, serait inconcevable sans Grigoresco.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ORIENTĂRI ÎN ISTORIOGRAFIA DE ARTĂ SOVIETICĂ

de MIRCEA POPESCU

La primul Congres al artiștilor plastici sovietici, care s-a ţinut la începutul anului trecut, M. V. Alpatov, cunoscutul istoric și critic de artă sovietic, definea astfel poziţiile ideologice și metodologice ale istoriei și criticii de artă sovietică: «La baza ştiinţei și criticii de artă sovietice se află metodologia marxist-leninistă. Lucrările și ideile despre artă ale clasicilor marxismului — Marx, Engels, Lenin — au avut și au pentru noi o însemnătate călăuzitoare. Înţelegerea artei ca o reflectare a realităţii, recunoașterea rolului educativ al artei, învăţătura leninistă despre moștenirea artistică, fără însușirea căreia nu este posibilă făurirea culturii socialiste — toate acestea constituie piatra de temelie a ştiinţei și criticii de artă sovietice. În decursul ultimilor 40 de ani, aceste principii fundamentale i-au inspirat pe specialiștii sovietici în ştiinţa artei și pe criticii de artă i-au ajutat ca în diferitele etape ale dezvoltării culturii noastre să găsească drumul just și fecund care duce la îndeplinirea înaltului scop al slujirii poporului» [1].

Biruinţa Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie a creat astfel condiţiile pentru ca istoria artei, fundamentată pe cunoașterea legilor de dezvoltare a societăţii, să devină o adevărată ştiinţă și în felul acesta să poată juca un rol activ în formarea culturii artistice și în viaţa societăţii sovietice. Stiinţa sovietică despre artă s-a constituit în luptă cu estetica burgheză, cu tendinţele formaliste, cu sociologismul vulgar și interpretările simpliste ale fenomenului artistic. De o însemnătate hotărîtoare pentru întreaga ei dezvoltare i-a fost îndrumarea permanentă de către Partid, prin documente și directive de partid, ca și prin măsuri organizatorice care i-au ajutat să-și clarifice principiile, indicîndu-i totodată sarcinile pe care era chemată să le îndeplinească. Ştiinţa sovietică despre artă a crescut astfel și s-a consolidat o dată cu creșterea întregii societăţi sovietice.

Un moment de seamă în desfășurarea acestui proces l-a constituit definirea, în deceniul al patrulea al secolului nostru, a metodei realist-socialiste ca metodă de creaţie a artei sovietice. Înţelegerea întregii dezvoltări

[1] M. N. Alpatov, *Coraport despre ştiinţa artei și critica de artă*, în *Probleme de artă plastică*, 1957, nr. 3—4, p. 70.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a artei prin prisma raporturilor acesteia cu realitatea și, în anii puterii sovietice, în lumina afirmării metodei realist-socialiste, s-a dovedit profund științifică și deosebit de fecundă. Ea a dat istoricilor și criticilor de artă noi argumente în lupta împotriva formalismului și a apolitismului în artă, în acțiunea de valorificare a moștenirii artistice a trecutului, în demonstrarea și susținerea tezei despre partinitatea și caracterul popular al artei.

Dezvoltarea științei despre artă este strîns legată de elaborarea teoriei artei, a esteticii marxist-leniniste. Teoria artei are în Uniunea Sovietică o bogată și valoroasă tradiție. De la Bielinski, Cernîșevski, Dobroliubov și Stasov în secolul al XIX-lea, la Plehanov și Lunacearski în secolul nostru, s-a afirmat și consolidat continuu tendința de a examina problemele artei în raport cu lupta de eliberare a poporului, cu înaltele lui idealuri sociale și etice, cu întreaga dezvoltare a societății.

Teoreticienii sovietici ai artei au izbutit să spulbere tezele esteticii burgheze, demonstrînd în lumina teoriei leniniste a reflectării caracterul obiectiv al cunoașterii artistice a lumii și legătura indestructibilă a artei cu viața socială. Elaborarea serioasă și multilaterală a unor probleme ca aceea a partinității artei, a caracterului ei popular, a rolului ei în viața socială, au făcut cu putință încercările de sistematizare a esteticii marxist-leniniste care s-au produs în timpul din urmă [1].

O atenție deosebită este acordată în prezent cercetării naturii estetice a artei, a specificului atitudinii estetice a omului față de realitate, a specificului diferitelor genuri ale creației artistice. Elaborarea unor probleme atît de complexe impune legătura permanentă în practica artistică cu terenul concret istoric, cu experiența vie a creației. Pentru rezolvarea lor este necesară cea mai strînsă colaborare între esteticieni și cei ce lucrează pe tărîmul istoriei artei. În raportul său, M. V. Alpatov semnalează, ca o piedică serioasă în calea studierii temeinice a unor astfel de probleme, înclinarea spre teoretizarea abstractă, arătînd că « raționamentele abstracte asupra unor formulări verbale și controversele de terminologie îi ajută prea puțin pe teoreticienii de artă și, de fapt, nu fac decît să-i încurce pe artiștii plastici » [2].

Ruperea de practică explică în bună măsură unele recidive ale estetismului, care însă au fost supuse la vremea lor unei critici temeinice, menite să apere puritatea tezelor fundamentale ale esteticii marxist-leniniste. Într-o recenzie [3] cu privire la culegerea *Probleme de estetică*, recent apărută și consacrată cercetării naturii estetice a artei, sînt combătute cu toată tăria ideile după care arta ar fi numai o sursă de desfătare, iar frumosul ar avea un caracter subiectiv, idei care de fapt nu reprezintă altceva decît negarea bazelor materialiste ale esteticii și ridicarea subiectivismului și arbitrarului la rangul de criteriu suprem în aprecierea artei. Tot atît de dăunătoare și antimarxistă este socotită pe bună dreptate și teoria după care ar exista un stil propriu, unic al fiecărei orînduiri sociale bazată pe proprietatea particulară, stil care s-ar constitui independent de antago-

[1] Cf. G. Nedoșivin, *Очерки теории искусства*, Moscova, 1953, trad. în rom. sub titlul *Studii de istoria artei*, Buc., 1955; N. Dmitrieva, V. Zimenko, I. Kolpinski, B. Nikiforov, K. Sitnik, *Очерки марксистско-ленинской эстетики*, Moscova, 1956; N. Dmitrieva, *Вопросы эстетического воспитания*, Moscova 1956, trad. în rom. sub titlul *Despre educația estetică*, Buc., 1958; *Вопросы эстетики*, Moscova, 1958.

[2] M. N. Alpatov, *op. cit.*, p. 85.

[3] M. N. Alpatov și S. Mojniagun, *За научную разработку вопросов эстетики*, în *Советская культура*, 1958, nr. 85.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nismul claselor și de concepțiile ideologice și estetice divergente care derivă din lupta de clasă și o exprimă. O asemenea teorie apare, cum arată autorii recenziei, ca o negare a diferențierii de clasă a artei, ca o nesocotire flagrantă a tezelor despre legătura indisolubilă dintre artă și politică, ideologie și lupta de clasă.

Teoreticienii sovietici ai artei consideră de aceea că o sarcină permanentă a esteticii marxist-leniniste o constituie combaterea ideologiei străine în domeniul artei. Ei subliniază însă că această luptă trebuie să fie dusă împotriva manifestărilor concrete ale acestei ideologii, pe baza cunoașterii și analizei profunde a concepțiilor teoreticienilor ei de frunte, și nu în general, într-un chip abstract, care nu convinge și nu izbește la țintă.

Legătura cu viața, cu practica, este explicația succeselor însemnate dobîndite de știința sovietică despre artă și chezășia realizărilor ei viitoare. La conferința științifică organizată în noiembrie 1957 de Institutul de teoria și istoria artei de pe lîngă Academia de arte a U.R.S.S. și de Institutul de istoria artei al Academiei de Științe a U.R.S.S., I. Kolpinski a putut afirma în referatul său, cu justificată mîndrie, că în Uniunea Sovietică « teoria și critica de artă nu se mai rezumă la munca de birou, nu mai dă dovadă de îngustime profesională, elemente caracteristice pentru știința burgheză despre artă » [1]. « Un istoric nu poate să rămînă în tihna chiliei sale de cronicar — spune și M. V. Alpatov. El trebuie să iasă în zgomotul vieții, să participe la creație. Moștenirea aflată în stăpînirea sa trebuie să înarmeze poporul învingător » [2].

O condiție pentru ca istoricul de artă să-și îndeplinească această nobilă misiune este ca el să nu se mărginească a fi un simplu înregistrator al fenomenului artistic. În raportul său despre problemele legate de studierea artei sovietice și de dezvoltarea criticii de artă în decursul a 40 de ani, ținut la conferința sus amintită, T. Suzdalev amintea cu emoție despre articolele cu privire la artă scrise în anii imediat următori Revoluției, în care se simțea « pasiunea gîndului, elanul spre viitor, avîntul neobișnuit al acelora care au salutat cu entuziasm Revoluția din Octombrie și s-au străduit să-și consacre forțele făuririi unei noi culturi artistice » [3]. Este pasiunea cu care vorbea și scria Belinski despre artă, care-l însufleța pe Stasov și fără de care nu se poate stabili o adevărată comunicare nici între critic și opera de artă și nici între aceasta și interlocutorul său.

Acestea sînt premisele realizărilor de o excepțională însemnătate principială și științifică, dobîndite de istoriografia de artă sovietică. În toate domeniile aceste realizări au un caracter înnoitor, revelînd aspecte cu totul necunoscute sau în mod conștient eludate de știința burgheză, ridicînd și rezolvînd probleme dintre cele mai delicate și complexe. Se poate afirma că, în lupta cu greutățile începutului, cu presiunea continuă a ideologiei burgheze, a apărut pentru întîia dată și s-a consolidat în Uniunea Sovietică *știința* despre artă care și-a făurit o metodologie proprie și și-a definit cu destulă claritate și principiile călăuzitoare și obiectivele de atins.

În istoria artei sovietice și în genere în orice istorie a artei întemeiată pe ideile leniniste despre artă, una dintre problemele centrale este aceea a

---

[1] *40 лет искусствознания*, în *Искусство*, 1958, nr. 2, p. 4.

[2] M. N. Alpatov, *op. cit.*, p. 72.

[3] *40 лет искусствознания*, în *Искусство*, 1958, nr. 2 p. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

reevaluării moștenirii artistice naționale și universale. În legătură cu aceasta, cercetări întinse de teren, ca și de arhivă și muzeu, precum și anchete amănunțite de pe urma cărora s-a strîns un vast material faptic inedit, au permis elaborarea unui mare număr de lucrări monografice, apoi a unor lucrări de sinteză, care au pus într-o lumină cu totul nouă perioade întregi din trecutul artistic al poporului rus. Aceste studii au izbutit să redea valoarea și semnificația lor reală atît vechii arte rusești, cît și perioadei de început, din secolul al XVIII-lea, a artei laice ruse, care erau considerate ca simple reflexe ale artei bizantine în cazul celei dintîi, ale artei din occidentul Europei în cel de-al doilea caz. S-a putut demonstra cu autoritate originalitatea și legătura cu elementul popular al artei ruse din ambele perioade, respingîndu-se teoria susținută de istoriografia burgheză cu privire la caracterul provincial al artei ruse și stabilindu-se rolul real jucat de artiștii străini în formarea artei moderne. Combătînd teoria după care împrumuturile și influențele din afară ar constitui un factor determinant în dezvoltarea artei popoarelor sovietice, străduindu-se să definească particularitățile specifice ale artei poporului rus, ca și ale celorlalte popoare ale Uniunii Sovietice, istoricii de artă sovietici își pot pune acum problema, neabordată în trecut, a determinării importanței pe plan mondial a artei ruse, a aportului ei original la cultura artistică mondială. Ei studiază în prezent cu toată seriozitatea și problema raporturilor artei ruse cu școlile străine, căutînd să lămurească cu obiectivitate dacă și în ce măsură contactul cu experiența de creație a artiștilor străini a folosit artiștilor ruși contemporani lor.

Caracteristică pentru istoriografia de artă sovietică este extinderea pe care au luat-o cercetările cu privire la istoria artei popoarelor din U.R.S.S. Ele sînt un rezultat direct al rezolvării marxist-leniniste a problemei naționale. Numeroasele expediții arheologice întreprinse în cele mai îndepărtate colțuri ale Uniunii Sovietice au scos la iveală date care aruncă o lumină nouă asupra comunei primitive și a societății sclavagiste, ca și asupra diferitelor stadii ale artei feudale. Se creează astfel condițiile pentru elaborarea unei istorii generale a artei popoarelor din Uniunea Sovietică [1].

Realizările în domeniul studierii istoriei artei sovietice constituie, cum e și firesc, un capitol dintre cele mai importante ale științei sovietice despre artă. Alături de numeroase monografii consacrate principalilor artiști sovietici, studii de sinteză asupra dezvoltării artei sovietice au început să apară încă înainte de cel de-al doilea război mondial. Ele culminează în prezent cu ampla *Istorie a artei sovietice* (publicată în cadrul istoriei generale a artei ruse de Institutul de istoria artei al Academiei de Științe a U.R.S.S.), al cărei prim volum, cuprinzînd istoria dezvoltării artei sovietice între 1917—1934, a și văzut lumina tiparului. Printre calitățile principale ale acestei lucrări s-a menționat faptul că este bine subliniată legătura dintre creșterea și dezvoltarea tendințelor realiste și dezvoltarea societății sovietice, că s-a găsit raportul just între elementele progresiste și aspectele limitate și uneori chiar tendințele ostile ce s-au manifestat în acea epocă, precum și faptul

[1] O informație recentă ne arată că stadiul cercetărilor în vederea unei asemenea lucrări este atît de înaintat încît Institutul de teoria și istoria artei al Academiei de Artă a U.R.S.S. a putut trece la alcătuirea unui prospect al istoriei generale a artelor popoarelor din U.R.S.S. La conferința organizată în mai 1958 pentru discutarea tezelor acestui prospect, s-a exprimat necesitatea ca această lucrare să oglindească pe larg legăturile culturale multilaterale dintre popoarele U.R.S.S. și problemele influenței reciproce dintre diferitele școli artistice.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

că este consecvent urmărită influența rodnică a îndrumărilor partidului asupra dezvoltării artei sovietice.

Toate acestea, ca și o serie de alte merite ale cărții — evitarea tratării simpliste a problemei formei și conținutului și analiza mai aprofundată decît în alte lucrări similare a problemelor măiestriei și calității artistice a operelor, urmărirea evoluției creației artiștilor prin prisma dezvoltării trăsăturilor realiste, ca rezultat pe de o parte al cunoașterii vieții, iar pe de alta al căutării mijloacelor artistice corespunzătoare pentru înfățișarea artistică a noilor aspecte ale realității — , sînt simptomatice pentru întreaga orientare a istoriografiei de artă sovietică, care-și dovedește, prin aducerea la bun sfîrșit a unor lucrări de importanța și valoarea acesteia, vitalitatea și marile posibilități de viitor.

Nu mai puțin instructive și edificatoare sînt și tendințele și învățămintele care se desprind din obiecțiile aduse unei astfel de lucrări, reprezentativă sub toate raporturile. În spiritul eforturilor pe care le fac îndeobște istoricii și criticii de artă sovietică de a analiza arta rusă și sovietică în strînsă legătură cu întreaga dezvoltare a artei universale, s-a cerut în dezbaterile pe marginea acestei cărți, ca și în ultima recenzie ce i-a fost consacrată [1], ca în volumele viitoare să fie mai larg prezentate influențele reciproce dintre tînăra artă sovietică și arta revoluționară a altor țări și, pe de altă parte, să fie studiată în toate implicațiile ei problema caracterului multinațional al artei sovietice, a rolului artei sovietice ruse în formarea și creșterea culturii artistice a celorlalte popoare ale Uniunii Sovietice.

Fără a se pretinde unei lucrări de istorie a artei să trateze și să elucideze toate problemele teoretice ale realismului socialist și ale esteticii marxist-leniniste în genere, se consideră totuși pe bună dreptate că înțelegerea căilor urmate de arta sovietică este cu neputință fără a avea la bază expunerea cît mai sistematică a principiilor teoretice care, izvorînd din înseși realitățile și cerințele societății, au călăuzit și determinat dezvoltarea artei.

Se așteaptă de asemenea ca atenția și efortul istoricilor de artă să se îndrepte în direcția definirii particularităților care deosebesc realismul socialist sovietic de realismul rus prerevoluționar, a reliefării caracterului inovator al formelor artistice și mijloacelor de expresie ale artei sovietice, pe bază de analize concrete.

Nu trebuie să se uite nici un moment că arta sovietică s-a dezvoltat pe căile realismului socialist și nu ale realismului în general.

Pe linia aceleiași cerințe de delimitare și concretizare a problemelor, se subliniază de asemenea necesitatea de a se studia cît mai temeinic modul în care s-a format concepția despre viață și trăsăturile distinctive ale personalității artistului, aportul lui original în viața artistică a poporului.

În acest sens se desfășoară și acțiunea de popularizare a celor mai de seamă artiști și a celor mai valoroase opere de artă sovietice, care este considerată ca o sarcină de prim ordin a istoriografiei de artă sovietice. Activitatea în această direcție a fost bogată și rodnică. Numărul monografiilor de popularizare și al albumelor a depășit cu mult cifra de o sută. Dacă la acestea adăugăm numeroasele studii monografice de toate proporțiile, de la cele de largă popularizare la monografiile care năzuiesc să înfățișeze

---

[1] Vezi P. Suzdalev, *История советского искусства — живопись, графика, скульптура*, în *Искусство*, 5, 1958; *История советского искусства — вместо рецензии*, în *Творчество*, 5, 1958.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sub toate aspectele viața și creația unui artist, cum este aceea consacrată de M. V. Alpatov pictorului Aleksandr Ivanov, vom înțelege de ce pe marginea lor s-au dus cele mai ample dezbateri cu privire la felul în care trebuie prezentat un artist plastic și în care trebuie analizată o operă de artă.

Lucrările de acest fel sînt prețuite în Uniunea Sovietică numai în măsura în care reușesc să contureze pregnant personalitatea artistului înfățișat, să definească ceea ce e specific și original în opera lui. Nimic nu este criticat mai sever decît folosirea indistinctă a șabloanelor de gîndire și a formulelor stereotipe, care uniformizează peisajul, prin definiție variat, al dezvoltării creației adevăratului artist și al artei epocii sale. În ceea ce-i privește pe artiștii din trecut, una din cauzele cele mai frecvente ale acestei deficiențe o constituie interpretarea nenuanțată a noțiunii de realism, tendința, cum spune M. V. Alpatov, « de a ridica pe fiecare artist apreciat pozitiv la rangul de realist sută la sută sau, dacă acest lucru nu poate fi făcut fără rezerve, la rangul de realist cu oarecare accente antirealiste » [1].

Este, de asemenea, criticată, în prezentarea artiștilor din generația mai veche, tendința de a escamota contradicțiile care au caracterizat activitatea lor anterioară revoluției și de a explica simplist, linear, pur enunciativ schimbarea intervenită în creația lor, fără a analiza și înfățișa cititorilor premisele care au determinat integrarea lor organică în arta sovietică.

La aceeași uniformitate se ajunge atunci cînd operele artistului sînt prezentate de-a valma, lucrări mai puțin valoroase și semnificative fiind puse pe aceeași treaptă cu cele cu adevărat reprezentative pentru creația artistului. Cu aceasta merg de cele mai multe ori mînă în mînă tonul uniform laudativ, ca și caracterul descriptiv, general și abstract, al analizei lucrărilor și a stilului artistului respectiv.

Lipsa spiritului critic, capabil să deosebească în creația artistică ceea ce e bun de ceea ce e inferior din punct de vedere calitativ, lipsa unei atitudini și convingeri personale față de opera unui artist, tendința de a înlocui analiza precisă și concretă a lucrării prin considerații generale despre tema tratată sau despre evenimentele istorice generale, au fost la timpul său combătute și lichidate cu hotărîre în istoriografia de artă sovietică. Problema măiestriei, a calității artistice a operei a fost astfel repusă în drepturile ei legitime. Într-o tot mai mare măsură studiile sovietice de istoria artei ilustrează această nouă atitudine a istoricului de artă care nu se mai mulțumește cu simpla povestire a subiectului, ci încearcă, așa cum preconiza încă Bielinski, « să dezvăluie ideea operei de artă, să arate raportul dintre idee și modul în care ea a fost exprimată, precum și măsura în care desăvîrșirea formei ajută la redarea veridică a fondului ». O astfel de analiză a creației artistice care pornește de la ideea că mijloacele de exprimare și conținutul constituie un tot unitar și indivizibil, sporește emoția și desfătarea estetică și clarifică totodată elementele de cunoaștere obiectivă implicate în structura operei respective. Au fost în legătură cu aceasta reamintite cuvintele marelui gînditor și savant rus M. V. Lomonosov: « Privim cu admirație un tablou care ne înfățișează natura sau pasiuni omenești. Dar cei care în afară de aceasta disting și îmbinarea culorilor, cutezanța penelului artistului, întrepătrunderea umbrei cu lumina, proporțiile armonioase ale desenului, redarea depărtării sau apropierii obiectelor în perspectivă, estomparea umbrei și luminii în obiectele

[1] M. V. Alpatov, *op. cit.*, p. 85.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

îndepărtate, împărtășesc o dublă satisfacție ». În discuțiile asupra acestei probleme se atrage însă atenția asupra caracterului la fel de dăunător al izolării elementelor formale de conținutul de idei exprimate și al analizării lor într-un mod tehnicist, sub raport exclusiv stilistic. Aceasta poate duce și a dus la proclamarea ca singur valabil a unui anumit sistem de procedee artistice și în felul acesta la expulzarea nejustificată din sfera artei a unor artiști valoroși, dar care folosesc o altă manieră, un alt limbaj plastic.

Orientarea spre analiza concretă, precisă, a fenomenului artistic, ca și a faptelor și datelor conexe care pot servi pentru elucidarea tuturor cauzelor care l-au determinat și-l explică, este firească pentru o disciplină întemeiată pe metoda materialismului istoric și dialectic, cum este istoriografia de artă sovietică. Cunoașterea amănunțită a faptelor, despre care I. P. Pavlov a spus că sînt pentru omul de știință tot atît de necesare ca aerul, face cu neputință improvizația și emiterea unor concluzii pripite și fals generalizatoare asupra unui complex de fenomene. Iată de ce, așa cum am amintit, studiile și cercetările de arhivă, ca și publicarea de izvoare de arhivă și de material documentar în genere își au locul cuvenit în activitatea istoricilor de artă sovietici. Ele nu sînt însă înțelese ca un scop în sine. Ceea ce este esențial este ca interpretarea materialului documentar să se facă de pe pozițiile contemporaneității, ca prezentarea faptelor să nu alunece spre obiectivism și descriptivism și să nu înăbușe efortul de sinteză științifică, scopul final și cel mai prețios al tuturor strădaniilor pe tărîmul istoriei artei.

Tendința, manifestă în felul în care sînt concepute unele culegeri de studii ale institutelor și catedrelor de istoria artei, de a se aborda mai ales chestiuni minore de specialitate neglijîndu-se studiile teoretice și cu caracter de sinteză, disproporția dintre numărul studiilor consacrate artei trecutului mai mult sau mai puțin îndepărtat, și cele consacrate artei contemporane, au fost pe drept cuvînt considerate ca simptome evidente ale acestui spirit arhivistic în muncă și ale unei insuficiente coordonări a forțelor criticilor și istoricilor de artă.

Critica și istoria de artă sovietică și-au dobîndit un rol de seamă în viața societății sovietice.

Așa cum s-a arătat la primul congres al artiștilor plastici sovietici, ca și în alte împrejurări, cerințele care le stau în față — redactarea marilor studii de sinteză de felul istoriei artei ruse și sovietice, popularizarea pe scară largă a moștenirii artistice naționale și universale și participarea activă la munca de creație a artiștilor sovietici — impun concentrarea tuturor eforturilor, combaterea tuturor tendințelor ce pot abate de la drumul și sarcinile principale preocuparea permanentă pentru pregătirea cadrelor de teoreticieni și critici de artă.

O problemă de prim ordin pe care și-o pun criticii și istoricii de artă sovietici este aceea a educării artistice a maselor celor mai largi ale poporului, a luptei împotriva prostului gust de esență mic burgheză, a educării cetățenilor sovietici în spiritul dragostei pentru arta națională și a prețuirii moștenirii artistice. « Steaua călăuzitoare a muncii noastre — spune M. V. Alpatov — trebuie să fie convingerea că întreaga activitate a teoreticienilor și criticilor de artă trebuie să slujească poporului, căci numai atunci va fi cu adevărat rodnică. Noi nu trebuie să demobilizăm în fața dificilei sarcini de a îndruma poporul către înțelegerea unei arte superioare

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

autentice și bogate în idei, care nu poate fi înlocuită de nici un fel de surogat, chiar dacă acest surogat poate părea la prima vedere mai accesibil » [1].

Prin lucrările, ca și prin întreaga lor activitate multilaterală, prin conștiința lor politică și pregătirea lor profesională, prin munca lor plină de abnegație pentru slujirea poporului, istoricii și criticii de artă sovietici duc disciplina lor — tînăra dar viguroasa știință marxist-leninistă despre artă — spre noi succese. Realizările lor de pînă acum, și nu mai puțin problemele pe care și le pun, sînt pline de învățăminte pentru toți cei care văd în istoria și critica de artă nu o înregistrare și o expunere aridă de fapte neasimilate, ci o știință vie și eficientă, o armă de luptă pentru adevăr și frumos.

НАПРАВЛЕНИЯ В ИСТОРИОГРАФИИ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Давая краткий обзор этапов развития советского искусствоведения, его борьбы с буржуазной эстетикой, с тенденциями формализма, с вульгарным социологизмоми упрощенческим толкованием художественного явления, автор переходит к разбору наиболее существенных вопросов, стоящих перед советской эстетикой и искусствоведением: вопрос партийности и народности искусства, эстетичности и специфичности различных видов художественного творчества и др.

В обзоре, который дает автор по ряду специальных работ и по различным критическим материалам об искусстве, появившимся в современной советской печати, подчеркивается, что постоянной задачей марксистско-ленинской эстетики является борьба с буржуазной идеологией и ее конкретными проявлениями в области искусства, основанная на глубоком познании концепций ее передовых теоретиков.

Одним из главных вопросов в советском искусстве является переоценка национального и мирового художественного наследия.

Одной из самых важных задач советского искусствоведения является изучение достижений как в области советского искусства, так и в области научных монографий и популяризации.

Данные работы оцениваются в Советском Союзе поскольку им удается обрисовать возможно ярче личность артиста, показав то, что является характерным и самобытным в его творчестве. Однообразие, отсутствие критического духа, шаблон в толковании произведений искусства резко осуждаются советской художественной историографией.

Советская критика и художественная историография играют важную роль в жизни советского общества, способствуя эстетическому воспитанию народа и созданию основ живой науки, служащей орудием в борьбе за правду и красоту.

ORIENTATION DE L'HISTOIRE SOVIÉTIQUE DE L'ART

RÉSUMÉ

L'auteur commence par passer rapidement en revue les étapes successives qu'a eu à franchir la constitution de la science soviétique de l'art, dans sa lutte contre l'esthétique bourgeoise, les tendances formalistes, le sociologisme grossier et les interprétations simplistes du phénomène artistique. Il fait ensuite une analyse des problèmes qui se posent aujourd'hui, de la manière la plus pressante, à l'esthétique soviétique et à la science soviétique de l'art: problèmes du caractère de parti et du caractère populaire de l'art, de la nature esthétique de l'art, problème du caractère spécifique de chaque genre de création artistique, etc.

[1] M. V. Alpatov, *op. cit.*, p. 86.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dans ses références à nombre d'ouvrages de spécialité ou à différents travaux soviétiques de critique d'art parus récemment, l'auteur souligne que c'est une tâche permanente pour l'esthétique marxiste-léniniste de combattre l'idéologie bourgeoise dans le domaine de l'art, de lutter contre ses manifestations concrètes, en se fondant sur une connaissance approfondie des conceptions des principaux théoriciens de cette idéologie.

Pour l'histoire soviétique de l'art, la réévaluation de l'héritage artistique national et universel constitue un problème essentiel.

De même les réalisations du domaine de l'histoire de l'art soviétique forment, elles aussi, un chapitre des plus importants de la science soviétique de l'art, au même titre que les réalisations du domaine des monographies scientifiques ou de popularisation.

Les travaux de ce genre ne sont appréciés en Union Soviétique que dans la mesure où ils réussissent à mettre nettement en relief la personnalité de l'artiste étudié et à définir les traits spécifiques et l'originalité de son œuvre. Pour l'interprétation d'une œuvre d'art, l'uniformité, l'absence d'esprit critique, la pensée toute faite, sont sévèrement condamnées par l'historiographie soviétique de l'art.

La critique et l'historiographie soviétique de l'art jouent aujourd'hui un rôle important dans la vie sociale soviétique, leur but étant de contribuer à l'éducation esthétique du peuple et de poser les fondations d'une science vivante, qui soit en même temps une arme dans la lutte pour le vrai et le beau.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ÎNCEPUTURILE «GENULUI» ÎN PICTURA ŞI GRAFICA ROMÎNEASCĂ

de AMELIA PAVEL

Una din problemele cele mai dificile și mai puțin clarificate, care se ridică ori de cîte ori se discută despre arta de gen, este însăși definiția noțiunii. Din momentul în care ea a apărut, în critica de artă a secolului al XVIII-lea francez și pînă astăzi, au fost propuse tot felul de formule. Genul, așa cum îl concepea Diderot, era considerat drept o categorie a picturii, preocupată să redea faptul de viață curent, obișnuit, generic, opusă deci picturii istorice. Definiția nu era totuși suficient de clară: unii o înțelegeau în sensul că pictură de gen poate fi socotită numai pictura de interior, înfățișînd scene « de răgaz »; alții acceptau ideea că scena de gen se poate desfășura și în aer liber, dar păstrau rezerve asupra motivului: scena de muncă, de pildă, nu intra în categoria « genului ». Noțiunea a evoluat în secolul al XIX-lea, îmbogățindu-se. Peisajul cu figuri, scena cu multe personaje, chiar pictura istorică tratată într-un spirit familiar, deveneau pictură de gen, sau « pictură de moravuri ». Astăzi, istoriografia de artă sovietică tinde să lărgească tot mai mult aplicația termenului de « gen », utilizîndu-l pentru orice operă cu subiecte din viața cotidiană, sau care reflectă epoca, indiferent dacă este scenă de muncă sau de răgaz, indiferent dacă e vorba de personaje multe sau puține, de un decor de interior sau de o scenă în aer liber. Tot ce compoziție fiind, nu este pictură istorică, e socotită a fi pictură de gen.

Toate concepțiile despre arta de gen, fie că extind sau restrîng noțiunea la maximum, preocupîndu-se mai ales de sfera ei de aplicare, fie că tind să cuprindă în definiție mai mult originea noțiunii, ori să pună în relief mai curînd trăsăturile ei de ordin social-politic, implică de fapt, toate, o anumită poziție față de estetica realismului. Fiind de acord asupra obiectului artei de gen — viața de toate zilele — și deci asupra adevărului că ea traduce în mod mai direct, mai nemijlocit decît alte genuri ale picturii și graficii, concepția despre viață și caracterele sociale, dominante într-o anume epocă, istoricii și criticii de artă sînt în divergență atunci cînd trebuie să explice originea și natura acestui tip nemijlocit, direct, de reflectare artistică a realității.

Astfel, o explicație, numai în aparență de ordin materialist, este de pildă a celor care socotesc că arta de gen s-a dezvoltat, în cicluri închise,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — PETRACHE LOGOFĂTUL, *Ilustrații pentru* Erotocrit

ca o expresie a formei de viață burgheză, a unei concepții burgheze despre viață. Această interpretare a fenomenului este însă forțată. Faptul că unele momente culminante ale dezvoltării picturii de gen în decursul istoriei sînt legate de momentele de ascensiune ale burgheziei în anume țări, nu îngăduie generalizarea absolută și exclusivă a acestei legături. De fapt, motivele caracteristice picturii de gen provin dintr-o latură a existenței omenești în care sentimentele și atitudinile general umane, stabilind legătura și înțelegerea între generații, joacă un rol important.

Lăsînd în mod eronat să coincidă în întregime originea picturii de gen cu modul de viață burghez, această concepție trece și peste adevărul că înclinările unui artist de a reflecta din realitate motivele specifice artei de gen, de a reliefa posibilitățile narative și ilustrative ale unei imagini plastice, de a face saltul de la nesemnificativ la semnificativ țin, după determinantele de ordin economic, politic și social, și de o anumită modalitate individuală a dotării artistice.

Pe poziții diferite — manifestări idealiste de astădată — se așază cei care văd la originile genului nevoia unei compensații — de ordin psihologic — a «simțului transcendentalului», dezvoltat hiperbolic de concepția religioasă despre viață și de practica ei [1]. La fel și cei care vorbesc despre caracterul liric al artei de gen, ca formă indirectă de confesiune, expresie a expe-

[1] Cf. MAX FRIEDLÄNDER, *The genre as a category*, în *Still-Life, Landscape, Portrait*, Oxford, 1947.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Desen

Fig. 2. — A. RAFFET, *Schiţe. Muzeul Simu (Bucureştii în arta plastică)*

Litografie

Fig. 3. — A. RAFFET, *La jok. Muzeul Simu (Bucureştii în arta plastică)*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Litografie

Fig. 4. — BARABÁS M., Micul cerşetor

rienţei interioare a artistului în raporturile sale cu lumea înconjurătoare [1]. Pentru acești teoreticieni, motivul de « gen » poate tot atît de bine deveni o modalitate lirică de expresie, ca și peisajul. Consecinţa la care ajunge autorul acestor concepţii este recomandarea alegerii motivelor celor mai șterse, mai modeste, mai lipsite de accente dramatice, din realitatea cotidiană, ca fiind cele mai apte de a face posibilă acea experienţă intimă, acea trăire simpatetică a motivului, presupusă a sta la originile picturii de gen. În aceste condiţii, cea mai valoroasă și interesantă pictură de gen va fi socotită cea care va avea un caracter constatativ, redînd decorul, oamenii, obiectele, într-o « fermecată » liniște și inacţiune [2], înlăturîndu-se din această categorie tocmai operele care reflectă complet și veridic viaţa cu caracterul ei permanent dinamic. Veridicitatea — gradul de corespondenţă faţă de realitate, forţa de a o exprima — sînt criteriile fundamentale de apreciere a operelor de gen, pentru cei care urmăresc, într-o justă concepţie despre dezvoltarea

[1] I. BURCKHARDT, *Über die niederländische Malerei*, în *Vorträge*, Leipzig, 1933, p. 129.

[2] H. SCHEFFLER, *Deutsche Maler und Zeichner im 19ten Jahrhundert*, Leipzig, 1920, p. 142 şi urm.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Litografie

Fig. 5. – BARABÁS M., La fereastră

viziunii artistice de-a lungul istoriei, apariția în creația plastică a redării vieții de toate zilele. Trebuie adăugat aici că verificarea « veridicității » artistice nu poate folosi un instrument unic, nediferențiat, îndreptat într-o singură direcție. În analiza operei, evidențierea conținutului, ca expresie a unui moment istoric concret, legat de natura relațiilor sociale și de formele luptei de clasă, este necesară, dar nu și suficientă. Numai studiul amănunțit, complet, al modului de reflectare a vieții sociale în acest fel de opere, tocmai sub aspectul specificului artei de gen, noțiune în care intră o serie de factori (gustul epocii, sensibilitatea ei, un anumit tip de afectivitate), și al formelor de limbaj plastic adecvat lor, poate preciza gradul de veridicitate, valoarea artistică.

O interpretare vulgarizatoare a acestei metode duce însă la confuzia dintre opera de artă și lucrarea de interes documentar, lipsită de valoare artistică. Importantă ca fenomen de cultură, utilă ca mijloc de informație asupra moravurilor unei societăți, ea necesită totuși alte criterii de valorificare. Cazul este frecvent în domeniul artei de gen, a cărei funcție documentară joacă un rol de prim ordin, și tocmai de aceea plin de riscuri,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Acuarelă

Fig. 6. — AL. ASACHI, *Peisaj. Cab. de stampe, B.A.R.P.R.*

din cauza confuziei de valori pe care gustul public a promovat-o adesea în trecut, luînd drept reflectare veridică o imitaţie servilă a realităţii sau idealizarea, falsificarea ei. Ispitit astfel de interesul pe care-l poate oricum stîrni o sferă de subiecte şi motive plastice uşor accesibile, distractive prin anecdotă, publicul larg ajunge să aprecieze în mod egal operele de valoare importantă şi pe cele de valoare minoră, care pot totuşi păstra, prin subiectul lor, un interes documentar.

Într-o sferă de preocupări şi de probleme total diferite, alţi istorici idealişti caută în pictura şi grafica de gen expresia a ceea ce ar exista « dincolo de aparenţe », urmărind — în comentarii fanteziste şi literaturizate, aşa cum o face, de pildă, René Huyghe — progresul exprimării « realităţii celor nevăzute » în creaţia unor mari artişti ca Rembrandt, Vermeer sau Watteau [1].

Fără a putea însă eluda complet coincidenţa dintre originile picturii de gen şi apariţia unei viziuni realiste, aceşti autori circumscriu fenomenul — sub acest aspect — doar la anumite momente ale istoriei artelor (secolul al XVII-lea olandez sau secolul al XIX-lea în diferite ţări ale Europei), renunţînd la semnalarea sau la cercetarea fenomenului sub formele lui fruste, ignorîndu-i existenţa, de atîtea ori implicată la diverse popoare, în genuri de artă diferite — în portret, în pictura religioasă, în peisaj.

Or, tocmai cercetarea acestor forme fruste, incipiente, are o semnificaţie deosebită, atît pentru stabilirea şi studiul începuturilor artei de gen,

[1] RENÉ HUYGHE, *Dialogue avec le visible*, Paris, 1955, p. 300 şi 348.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ulei

Fig. 7. — C. D. ROSENTHAL, *Anica Manu cu copiii.*
Muzeul de Artă R.P.R. Galeria Națională

cît și pentru direcția în care se dezvoltă viziunea realistă la un popor sau la altul.

S-ar putea astfel urmări și preciza motivele pentru care, în unele părți, elementele de « gen » apar, pentru prima oară, în arta cu caracter miniatural sau în cea aplicată, iar în alte părți răsar numai la adăpostul artei monumentale. De ce la unele popoare capătă trăsături predominant narative — cu o notă satirică de multe ori —, iar la altele mai ales accente dramatice sau accente lirice. Spre deosebire de istoriografia de artă burgheză, ale cărei interpretări subiectiviste și arbitrare duc la soluții lipsite de bază științifică, istoriografia de artă marxistă leagă apariția și dezvoltarea artei de gen la diferite popoare de însăși apariția și dezvoltarea unei viziuni realiste [1], în formele ei de expresie ilustrative în primul rînd. Fie că este vorba de vasele

[1] WOLFGANG HÜTT, *Das Genrebild*, Dresda, 1955, p. 9.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Litografie

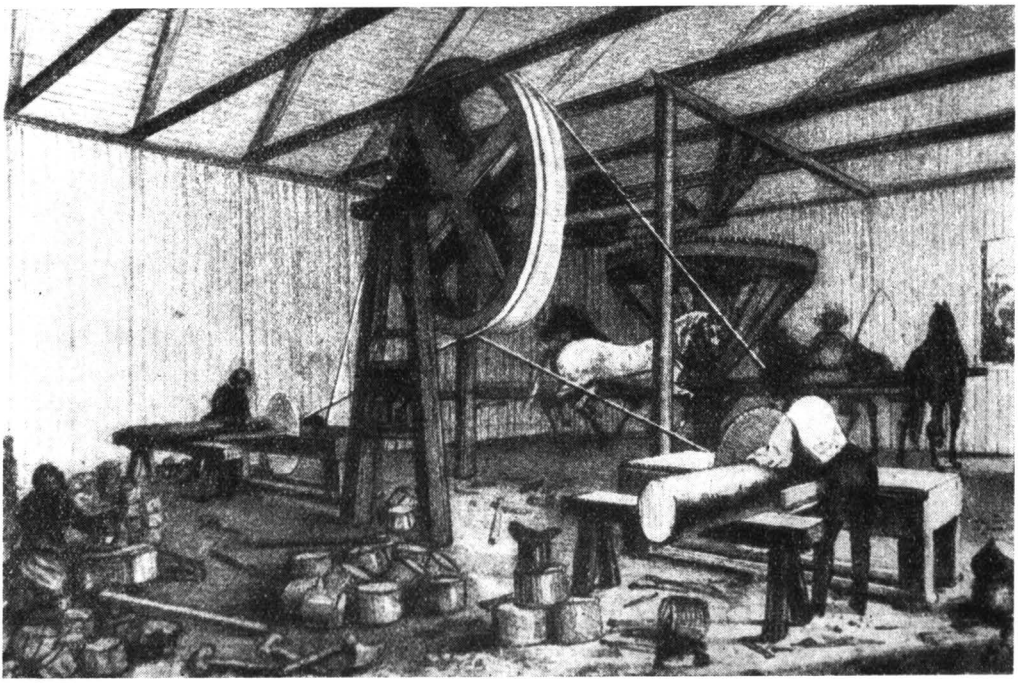
Fig. 8. — J. REY, Ulița pavelei de lemn

Litografie

Fig. 9. — J. REY, Tîrgul sf. Vineri

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

grecești antice, de pictura religioasă din diverse țări, unde apar primele rudimente de « gen », ori de ilustrația unor texte, elementele din viața cotidiană prin care se manifestă spiritul de observație al artistului traduc, o dată cu intenția de a reproduce artistic realitatea, înclinarea de a « ilustra » prin detalii o narațiune. Felul în care artistul, alegînd din realitate aceste elemente ale vieții cotidiene, le dă caracterul generalizator al imaginii artistice, capabilă să reflecte veridic cercul de fenomene ale vieții, este determinat de concepția despre lume a artistului, de idealurile lui sociale [1].



Litografie

Fig. 10. — J. REY, *Ferestreul pentru pare*

Raportînd la arta romînească unele din aceste probleme, enunțîndu-le însă doar sumar, constatăm de la început că aici, în pictura și grafica de gen din prima jumătate și de la mijlocul secolului al XIX-lea, sau în arta mai veche în care străbat elemente de « gen » fenomenul nu apare cu trăsături unitare, cu o evoluție clară, ale cărei origini ar putea fi urmărite într-o singură direcție. Dimpotrivă, există mai multe filiere de-a lungul cărora trebuie studiată penetrația motivelor de « gen » și modul în care se conturează acel spirit de interpretare a realității propriu picturii și graficei de gen. Elementul comun tuturor acestor filiere, care nu se întrepătrund întotdeauna și adeseori se dezvoltă paralel, este doar faptul că toate sînt, într-un fel sau într-altul, legate de apariția și de consolidarea unei viziuni realiste în arta noastră.

Fie că ne gîndim la apariția motivelor de inspirație laică în arta bisericească, sau la ilustrația manuscriselor religioase, ori mai ales la cea a tipăriturilor vechi cu caracter laic, fie că ne referim la ilustrația primelor periodice din secolul al XIX-lea, la însemnările grafice ale artiștilor călători, fie, în

[1] Cf. *Rolul artei în viața societății*, în *Очерки марксистско-ленинской эстетики*, Moscova, 1956, cit. după *Probleme de artă plastică*, 1958, nr. 1, p. 20.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sfîrșit, că atenția ni se îndreaptă spre operele artiștilor romîni din perioada revoluției de la 1848 ori din anii Unirii, de fiecare dată ne întîlnim cu o anumită etapă a dezvoltării observației realiste.

Una din sarcinile cele mai importante astăzi ale cercetărilor privind arta medievală romînească, este surprinderea momentului în care temele iconografice tradiționale au început să facă loc expresiei experiențelor directe ale artistului pus în contact cu viața. Și, în formele ei cele mai rudimentare, această expresie a luat caracterul unor detalii de « gen », ale unor notări, surprinzătoare cîteodată prin spontaneitatea și aerul lor familiar în ansamblul solemn și grav în care au fost, pe neașteptate, introduse. Înaintea portretelor

Gravură

Fig. 11. — ANONIM, Urcarea în trăsură

votive — în exemplarele care ne oferă ocazia primelor simptome de individualizare din portretistica noastră bisericească, mai mult decît în rarele, în liricele notări peisagistice care apropie și înviorează decorul distant al narațiunii religioase, amănuntul pitoresc, anecdotic, este cel care, intervenind tocmai în această narațiune, semnalează prezența unei experiențe umane directe, a unui mod de a reacționa sincer, liber, și nu prin intermediul strict al textului religios comentat.

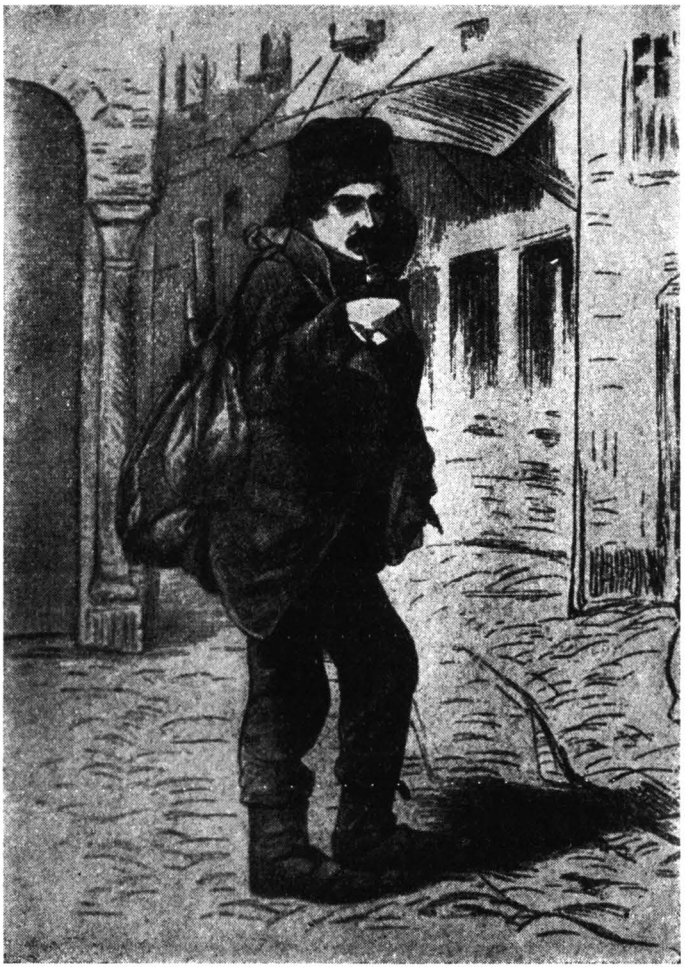
Un gest familiar, o atitudine, un detaliu vestimentar, insolite prin adevărul lor naiv într-o lume de ficțiuni, ale cărei imagini au o logică proprie greu penetrabilă, au fost primele forme de expresie ale observației personale, de eliberare din strînsoarea canoanelor. Exemplele numeroase și edificatoare care se găsesc în pictura bisericilor și mănăstirilor oltenești din secolul al XVII-lea și al XVIII-lea [1], dar și mai veche, din alte părți, în primul rînd

[1] Teodora Voinescu, *Elemente locale realiste în pictura bisericilor din regiunea Craiova*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, I, 1954, nr. 1—2.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de la mănăstirea Sucevița, ne vorbesc despre această intervenție a detaliului laic [1].

Dar o viziune artistică a realității în care detaliul răsare pregnant, colorat, întrerupînd, dezmembrînd întrucîtva ordinea ansamblului din care face parte, este specifică tendinței către pictura de gen. Modul în care detaliul se îmbină în ansamblu, i se integrează și i se subordonează, rapor-



Gravură

Fig. 12. — ANONIM, Lăcătușul

turile față de acesta, determină calitatea elementului de « gen » într-o pictură, mai ales atunci cînd el este menit să contrabalanseze, să atenueze o tensiune prea prelungită, prea puternică, a viziunii monumentale. În această privință orice formă a picturii de gen are un caracter ilustrativ, fiind la origine un comentariu plastic, direct sau indirect, al unei idei.

Un fenomen asemănător se întîlnește în arta icoanelor muntenești din secolul al XVIII-lea [2]. Fără să putem vorbi — așa cum acest lucru este

[1] M. Musicescu și Mihail Berza, *Mănăstirea Sucevița*, Buc., 1958, p. 124.

[2] D. Nastase, *Icoanele*, în *Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S.*, Buc., 1958, p. 199, planșa 2 și 22.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

posibil de pildă în pictura religioasă flamandă din secolul al XV-lea sau în pictura religioasă franceză din secolul al XVII-lea — despre caracterul de «gen» pe care îl capătă prezentarea temei, anume detalii episodice, inspirate din viaţa înconjurătoare, tratate în acelaşi spirit adecvat unei permanente referiri la o naraţiune, la un text — oral sau scris — dau icoanelor pictate în această epocă un aspect caracteristic. Influenţele din afară care se pot urmări în unele din aceste icoane, cum ar fi influenţa gravurilor apusene în icoana

Gravură

Fig. 13. — ANONIM, Oltean

Tăierea capului sf. Ioan Botezătorul, operă a meşterului de la Văcăreşti [1], poartă pecetea aceloraşi trăsături specifice legate de caracterul narativ, epic al viziunii.

Dar, fie că e vorba de sfinţi îmbrăcaţi ca nişte personaje laice de vază, afirmîndu-şi prezenţa în gesturi ample, degajate [2], de un cioban romîn cu fluier şi căciulă, care participă cuvios la scena naşterii domnului, de osîndiţii ale căror păcate şi vicii, demonstrate în pitoreşti povestiri, împînzesc vioaie şi moralizatoare *Judecăţile din urmă* din pridvoarele bisericilor [3], ori de participanţii la ospăţul de la nunta din Cana Galileei, petrecînd, cu lăutari

[1] D. NASTASE, *Icoanele*, în *Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S.*, Buc., 1958, *op. cit.*, p. 199.

[2] Biserica din Groşera, sec. XVIII. Grafia şi aspectul general se aseamănă cu miniatura, cu ilustraţia de carte şi, în acelaşi timp, aminteşte de biserica din Călugăreasa, unde se observă aceeaşi înrudire cu stilul miniaturilor.

[3] Vezi scena din *Judecata din urmă* la biserica din Giurcu; biserica Filipeştii de Pădure.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și în straie boierești din secolul al XVIII-lea, — nicăieri nu se poate vorbi de altceva decît de apariții fruste, incipiente, de simptome ale pătrunderii unor forme de expresie populară, apropiate ca ton de cele din poveștile *Vieților de sfinți*. Poate doar, ca o trăsătură în plus, aspectele satirice pe care le ia pe alocuri, cu discreție, interpretarea acestor motive, desprinse din viața de toate zilele, deși destinate să ilustreze lumea supranaturalului.

Gravură

Fig. 14. ANONIM, *Lăutari*

Și nici o continuitate între aceste prime forme ale artei de gen la noi, și cele ulterioare, din arta populară, din arta cultă sau din presa ilustrată nu se poate stabili cu siguranță; în afara presupunerii unei continuități derivate din familiarizarea permanentă a artiștilor populari sau culți cu aspectele picturii bisericești.

În schimb, înrudirea evoluției stilistice a picturii religioase cu ilustrația manuscriselor și vechilor tipărituri apare deosebit de interesantă tocmai în aceste elemente de «gen», în motivele care indică o apropiere de realitate, de viață, ca și în interpretarea, în stilul compoziției, în concepția asupra spațiului, adecvată acestor motive.

Lăsînd la o parte gravurile din secolul al XVIII-lea, de influență occidentală, venite prin intermediul tipografilor ucraineni [1] — cum este cazul

[1] N. CARTOJAN, *Istoria literaturii romîne vechi*, vol. II, Buc., 1942, p. 98—99.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Acuarelă

Fig. 15. — C. P. SZATHMÁRY, *Tîrgul Moşilor. Muzeul Simu (Bucureştii în arta plastică)*

celor din *Evanghelia de învăţătură* tipărită la Govora în 1642, în care întîlnim, la ilustrarea parabolei Fiului risipitor, scene vizibil asemănătoare celor din miniaturile occidentale, cu amănunte din viaţa rurală de toate zilele [1] —, se observă, începînd din secolul al XVIII-lea, în ilustraţia textelor religioase, dar mai ales în cea a textelor laice, o modificare a concepţiei stilistice, în care detaliul pe care l-am numit de « gen » joacă un rol din ce în ce mai vizibil [2]. Accentul se pune acum în primul rînd pe încercarea de a obţine fidelitatea în redarea culorii locale, transpunînd costumele personajelor, şi cîteodată şi amănunte ale decorului — interioare, arhitectură — în epoca la care au fost ilustrate textele respective. Dar şi în atitudinile personajelor intervine o schimbare: gesturile îşi pierd din gravitate şi solemnitate, devin mai familiare. Fenomenul se poate urmări în ilustraţiile *Erotocritului*, romanul popular ale cărui imagini, zugrăvite de Petrache Logofătul, ne înfăţişează, în mijlocul unor peisaje şi decoruri de arhitectură, în care convenţia şi şablonul se amestecă brusc cu fantezia, cu neprevăzutul unor observaţii exacte [3], personaje desenate în atitudini comode, firești, subliniind narativitatea stilului grafic [4]. Detalii de culoare locală se întîlnesc şi în *Alixăndria* [5]; fidelitatea cu care sînt redate, de pildă, căciulile personajelor şi instrumentele muzicale, nu este interesantă numai ca rod al unei

[1] I. BIANU şi HODOŞ, *Bibliografia romînească veche*, Buc., 1903, p. 121 şi 122.

[2] Cf. EMIL LĂZĂRESCU, *Citeva date cu privire la ilustraţia manuscriselor romîneşti în sec. XVIII*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, III, 1956, nr. 3—4.

[3] *Erotocrit* ms. rom. 3514, B.A.R.P.R., f. 3 verso.

[4] *Ibidem*, f. 12 recto.

[5] *Alixăndria*, ms. rom., B.A.R.P.R., 869, f. 14 verso, 15 recto.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Acuarelă

Fig. 16. — C. P. SZATHMÁRY, Taraful de lăutari Ochi albi. Muzeul Simu (Bucureștii în arta plastică)

juste observaţii a realităţii, ci și în măsura în care reușește să creeze o atmosferă a imaginii, în sensul ei de acompaniament al textului narat. Dar și în manuscrisele religioase din secolul al XVIII-lea se pot găsi asemenea elemente, care dau ilustraţiei o factură mai realistă, deși la baza acesteia nu a stat o concepţie corespunzătoare. Așa este, de pildă, cazul manuscrisului *Invăţătură a Dumnezeiaștei și sfintei Liturghii, tălmăcire și cercare* [1], prezentînd în prima pagină scena examinării unui candidat la preoţie. Diferite detalii și chiar modul în care este concepută compoziţia dau imaginii un caracter mai puţin distant, mai puţin sever decît ar presupune-o subiectul pe care îl ilustrează.

Tendinţa de a lăsa să transpară culoarea locală, prin detalii de costum și de decor, apare și în *Calendarul pe 112 ani*, tipărit la Iași în 1785. Gravurile calendarului, executate de Mihail Strilbiţki, înfăţișînd zodiile anului, cuprind într-un mod, de altfel foarte rudimentar, detalii de costum luate din viaţa timpului: o broderie pe rochia Venerei, o uniformă militară a lui Mercur, sau o ţinută de păstor la Jupiter, toate amestecate cu elemente vestimentare fanteziste sau luate din gravuri cu motive antice. Vădind aceeași înclinare de a acorda mai multă atenţie concretului și de a da atitudinilor și gesturilor omenești o libertate, pe care n-o aveau în iconografia tradiţională, ilustraţiile Popei Florea, pentru *Filozofia învăţătoare de obiceiuri*, deși copiate după un original kievian, adaptează local figurile, mai ales prin detalii de costum[2].

---

[1] Ms. rom. 2488, B.A.R.P.R., f. 1 verso.

[2] EMIL LĂZĂRESCU, *loc. cit.*, p. 78—79.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Acuarelă

Fig. 17. — C. P. SZATHMÁRY, *Tîrgul Moşilor. Muzeul Simu (Bucureştii în arta plastică)*

Tradiţia europeană a ilustrării calendarelor cu scene legate de semnificaţiile zodiacului sau de ocupaţiile caracteristice fiecărei luni a anului, se perpetuează şi la noi. Calendarele şi almanahurile, fie din Moldova şi Muntenia, fie din Transilvania, conţin în cele mai multe cazuri asemenea ilustraţii, de obicei copiate după modele apusene, direct sau mediat [1].

Activitatea agricolă din diverse anotimpuri, scene de petrecere şi alte imagini din viaţa de toate zilele, împodobesc filele acestor lucrări, cu o foarte mare răspîndire şi cu nerăbdare aşteptate în păturile largi ale populaţiei ştiutoare sau neştiutoare de carte. Mai tîrziu, ilustraţiile de acest fel ale calendarelor şi almanahurilor nu se mai mărginesc la frontispicii; alături de portrete, de scenele istorice şi de vederile din toată lumea, imaginile cu subiecte din viaţa de toate zilele încep să intre în conţinutul propriu-zis al volumelor, căpătînd din ce în ce mai mult un caracter documentar, instructiv. Deşi nu întotdeauna la un nivel artistic foarte ridicat, ilustraţiile calendarelor au jucat, la fel ca şi textele respective, un important rol cultural. Materialul oferit publicului de aceste texte este din ce în ce mai pătruns de o orientare ştiinţifică [2]. Interpretările astrologice şi prevestirile de tot felul fac bună vecinătate cu instrucţiunile de medicină populară, multe din ele implicînd o concepţie materialistă despre lume, bazată pe observaţie, experienţă directă şi îndrăzneţe asociaţii de idei. Curînd aceleaşi texte încep să popularizeze

[1] N. IORGA, *Ilustraţia cărţilor romîneşti*, în *Almanahul Graficei Romîne*, Craiova, 1927, p. 28 şi urm.

[2] MIRCEA TOMESCU, *Calendarele romîneşti*, Buc., 1957, p. 45.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Acuarelă

Fig. 18. — C. P. SZATHMÁRY, *Țărani.*

invențiile științifice renumite, care făceau gloria secolului. Dar chiar și în selecționarea materialelor filozofico-literare, se observă tendința de a se folosi cuceririle gîndirii iluministe și ale filozofilor materialiști. Și, cu toate că ilustrația calendarelor din prima jumătate a secolului al XIX-lea era reprezentată mai ales prin gravuri cu subiecte istorice [1], întîlnim ilustrații cu subiecte de « gen » care înfățișau — documentar — scene de muncă, imagini din mica industrie a epocii [2], momente din viața cotidiană.

Același caracter instructiv îl au și peisajele — vedutele — care, reproduse de cele mai multe ori după originale străine, occidentale sau rusești, încetățeneau și la noi pitorescul documentar. Peisajul cu figuri sau peisajul urban cu figuri care îndeplinesc diferite acțiuni va deveni unul din motivele favorite, firește în primul rînd al artiștilor călători prin țara noastră, dar și al ilustratorilor autohtoni sau stabiliți la noi. Pe linia unui pitoresc romantic, aceste imagini încearcă să adapteze lirismul contemplativ în fața naturii sau a altor priveliști evocatoare, unui sentiment optimist și activ al vieții, așa cum îndeobște îl are artistul care alege din realitate motivele de « gen ». Creatorul încrezător în sine, în universul din jur, va fi înclinat să redea realitatea sub aspectele ei familiare, va ști să găsească în cotidian, în faptul mărunt, în înfățișarea obișnuită a lucrurilor, sensuri profunde. Chiar dacă acești termeni înseamnă prea mult, aplicați la ceea ce am numi peisagistica de gen la noi, la mijlocul secolului al XIX-lea, rămîne cu siguranță adevărată constatarea

[1] Cf. REMUS NICULESCU, *Gh. Asachi și începuturile litografiei la noi*, în *Studii și cercetări de bibliologie*, I (1955), I.

[2] *Icoana lumii*, 1846, nr. 20, p. 157.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Acuarelă

Fig. 19. — C. P. SZATHMÁRY, Surugii

că spiritul predominant optimist, afirmativ, al acestui gen de artă, fie că e vorba de ilustrații, fie că e vorba de grafică de șevalet, devine una din expresiile firești ale sentimentului de viață corespunzător unei clase în plină ascensiune. Indiferent de faptul că litografiile, desenele și acuarelele de mare circulație, publicate în periodicele vremii sau nu, aparțin unor autori de naționalități diferite și dincolo de particularitățile naționale ale stilului fiecărui artist integrat într-o filieră sau alta, sau de gradul la care se ridică măiestria unuia sau altuia, existența acestor trăsături caracteristice este observabilă. Curiozitatea, interesul pentru concret, manifestate în plăcerea și fidelitatea cu care artiștii respectivi, călătorind, au grijă să redea impresiile lor de călătorie; gustul pentru amănuntul pitoresc, spiritul de observație, buna dispoziție, frizînd de multe ori umorul, toate mărturisesc despre o viziune clară, deși încă timidă a realității, despre o nerăbdare sănătoasă de a cunoaște și a împărtăși celorlalți cunoștințele dobîndite. Gh. Asachi și Al. Asachi; Raffet și Doussault; Stawski, Hoffman și Rey, Barabas, Szathmary și Trenk, Th. Glatz, sînt autorii unor imagini de acest fel în care, în proporții desigur diferite, documentul este străbătut de o intenție artistică. Plini de elan în fața realității văzute sau a ecourilor

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sale, ei reflectă nu numai în chip direct forme de viaţă care se aflau la un moment dat în centrul interesului societăţii, dar şi, indirect, o stare de spirit, un nivel al gustului, un anume stil afectiv. Iar optica idilizantă, deformările de viziune derivate dintr-o observaţie totuşi adeseori superficială, uşoară a lucrurilor, vin şi ele în sprijinul aceluiaşi adevăr.

De altfel tehnica aceasta a notaţiei uşoare rezultată din observaţia imediată, din aprecierea spontană, rapidă a călătorului sau a celui care vede realitatea sub o asemenea optică, există în aceeaşi epocă şi în literatura noastră. La Dinicu Golescu, Mihail Kogălniceanu, N. Filimon, C. Negruzzi, Vasile Alecsandri, apare curiozitatea, aviditatea pentru detaliul pitoresc — dar şi revelatoriu — de multe ori redat într-o viziune miniaturală, ilustrativă, care reliefează virtuţile instructive şi adeseori moralizatoare ale textului. Un discret spirit didactic străbate toată această literatură de impresii de călătorie, schiţe, scenete, în care instrumentul spiritului de observaţie tinde să fie folosit pînă la limitele lui extreme, la notaţia caricaturală, de pildă. Repertoriul de personaje, de tipuri din dramaturgia timpurie a lui Alecsandri are într-un fel acest caracter de album instructiv, educativ, în care viziunea optimistă, afirmativă a realităţii, este subliniată de accente satirice, bonome însă, fără prea grave causticităţi, apropiate în pitorescul lor naiv, şarjat, de tipurile pline de vervă şi substanţial didactice ale lui Anton Pann. Curiozitatea pentru « tipuri », pentru acest mod generic de a lua cunoştinţă de realitatea umană, este foarte răspîndită în societatea timpului şi autorii de ilustraţii sau stampe o împărtăşesc şi ei în numeroasele scene cu tîrguri, cu iarmaroace, cu crîşme sau chiar în schiţele uneori anume destinate acestui scop — înfăţişarea de tipuri. Şi în opera lui Barabás, din perioada şederii lui la Bucureşti, întîlnim asemenea intenţii: în cunoscuta acuarelă *Bucureştii în anul* 1831, sau în *Trei ţărani romîni* executată la Bucureşti în 1833; şi în schiţele lui Raffet, aici cu o vădită tendinţă de a caracteriza « tipologic », cu o uşoară nuanţă umoristică (de altfel Raffet a fost destulă vreme colaborator la revista satirică franceză *La caricature)*, şi în lucrările lui Szathmary, şi în almanahurile ilustrate mai întîi de Gh. Asachi, iar mai tîrziu de Al. Asachi.

Ulei

Fig. 20. — H. TRENK, *Casă ţărănească. Muzeul de Artă R.P.R., Galeria Naţională*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ulei

Fig. 21. — H. TRENK, Tîrg în Bucureşti. Muzeul de Artă R.P.R., Galeria Naţională

Este evident însă că nu pot fi puse în nici un caz pe picior de egalitate, nici ca intenţie ideologică, nici ca vigoare a inspiraţiei, nici ca perfecţiune a realizării, creaţia literară a acestei epoci şi modestele rudimente ale artei de « gen » — pictură sau grafică. Se poate vorbi însă cu certitudine de o apropiere în preocupări, în dispoziţia intelectuală şi emotivă cu care se percepe realitatea, în menirea educativă şi instructivă implicit recunoscute creaţiei artistice. O urmărire comparativă a motivelor alese, a stilului descrierii, a amănuntelor evidenţiate, între textele literare ale epocii — schiţe sau impresii de călătorie — şi grafica respectivă, va găsi multe similitudini [1].

Dar cele mai preţioase însuşiri ale scriitorilor din această epocă, de la mijlocul secolului al XIX-lea, precizia spiritului de observaţie — cu corolarul său, simţul umorului, — şi conştiinţa clară a rosturilor criticii sociale prin opera de artă, nu şi-au găsit în acelaşi moment o expresie corespunzătoare, de valoare egală, în creaţia plastică de « gen ». Trăsăturile pe care creaţia literară a reuşit să le întruchipeze într-un mănunchi de opere de înaltă valoare se risipesc în arta plastică de gen a epocii în mai multe direcţii. Una este cea a stampei pur documentare, cu rosturi bine definite, dar depăşite totuşi prin locul ocupat de ea în cultura timpului; alta este grafica de care a fost vorba mai sus, alături de care stau şi cîteva opere de pictură de acelaşi tip — lucrări ale lui G. Panaiteanu, Trenk, Szathmary, Volkers şi Stawski; alta în sfîrşit se rezolvă în grafica satirică din presa umoristică a epocii. Într-adevăr graniţa dintre « gen » şi satiră nu este întotdeauna foarte strictă, fapt pe care-l dovedesc atîtea opere din epocile de înflorire a picturii de gen — secolul al XVII-lea olandez, secolul al XVIII-lea în Anglia şi în Franţa, secolul al XIX-lea în ţările din centrul Europei. Artistul care satirizează ajunge tot la o viziune tipologică a realităţii — eveniment, figură sau atitudine umană — pe care o exprimă, variind după caz, cu cea mai discretă ironie descriptivă sau în cele mai ascuţite forme ale abstracţiei specifice

[1] Cf. OVIDIU PAPADIMA, *Anton Pann şi cîntecele de lume*, în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, VI, 1957, nr. 3—4, p. 578—579, referitor la gravura de gen *Prinţesă moldoveană şi Prinţ moldovean*, publicată de C. Bobulescu, în *Lăutarii noştri*, Buc., 1922, p. 35—36.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ulei

Fig. 22. — GH. TATTARESCU, *Ţărancă din Vlaşca. Muzeul de Artă R.P.R., Galeria Naţională*

caricaturii [1]. La noi, unde dezvoltarea desenului satiric, de presă mai ales, a luat o foarte mare amploare, acest capitol al graficii a suplinit, într-o măsură oarecare, funcţiile educative, instructive, pe care în alte părţi, în Germania sau în Ungaria în secolul al XIX-lea, le-a îndeplinit pictura de gen.

Un fenomen paralel cu apariţia artei de gen culte la noi, practicată aşa cum s-a văzut, mai ales de artişti de origine străină, cu educaţia artistică făcută în ţări în care arta de gen cunoştea o tradiţie îndelungată — Germania, Austria, Ungaria, Polonia —, este dezvoltarea motivelor figurative, de gen, în plastica noastră populară. Avînd la origine tot unele influenţe din afară, încă neprecis stabilite de specialişti, dar provenind din aceeaşi sferă artistică de care se vorbea mai sus, motivele care apar, fie în icoanele pe sticlă ardeleneşti, fie în ceramica din nordul Moldovei, la cahlele de sobă îndeosebi, sînt interesante, nu numai prin caracterul lor realist; ceea ce le dă nota proprie de « gen » este natura interpretării: preciziunea detaliului, importanţa lui în ansamblul compoziţiei, tendinţa de a-l folosi pentru crearea unei

[1] Cf. WERNER HOFFMANN, *Die Karikatur von Leonardo bis Picasso*, Viena, 1956.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

atmosfere, accentul optimist, uneori chiar umoristic al notației. Asemenea trăsături se pot observa de pildă în icoana pe sticlă reprezentînd « Parabola bogatului și săracului » [1]. Dincolo de aspectul laic al compoziției și de situarea faptului într-o foarte exactă atmosferă locală, izbește aici rolul pe care-l joacă anume detalii în caracterizarea socială sau psihologică, care se pare că a stat în intenția artistului. La fel, deși în forme mult mai rudimentare, se întîmplă cu imaginile care împodobesc cahlele de sobă — mici scene de moravuri, cărora nu le lipsește, în naivitatea și simplitatea lor, specificul artei de gen — și anume participarea creatorului, într-o atitudine optimistă și afirmativă, la viața din jur.

Dezvoltarea, pe care a luat-o la noi, la mijlocul secolului al XIX-lea « genul », sub forma peisajului pitoresc cu figuri și a scenelor din viața țăranilor, nu și-a găsit un echivalent, în aceeași perioadă, în alte teme și subiecte, atît de frecvente în pictura de gen a altor țări.

Era firesc ca problema țărănească, atît de acută în această epocă, aflîndu-se în centrul atenției generale, să aibe ca urmare îndreptarea artiștilor spre tema rurală. De cîte ori Szathmáry, Trenk, Tattarescu sau Lapaty, ca să nu mai vorbim de artiștii care au lucrat numai temporar pe teritoriul țării noastre, redau scene din viața de toate zilele a poporului, ei aleg motive țărănești. Pe acestea Szathmáry le interpretează cu vioiciunea lui specifică, deși în pictură cu mai puțină spontaneitate decît în grafică, iar Trenk, adaptîndu-le uneori la formule care se întîlnesc și în lucrările pictorului ardelean Neuhauser — cunoscut lui Trenk din timpul șederii la Sibiu — și în litografiile și desenele lui Barabás. Influența acestei concepții — în parte de origine romantică — asupra pitorescului, pătrunde și la pictorii de formație academistă, ca Tattarescu. În *Femeia cu secera*, de pildă, cu tot stilul clasicizant al tratării, transpare gustul artistului pentru amănuntul caracteristic. Același lucru se observă și la Mihail Lapaty, unde este vizibilă intenția de a sublinia elementul tipologic prin amănunte caracteristice.

Totuși, la nici unul din acești artiști, nu se manifestă căutări de ordin stilistic și preocuparea de a folosi mijloacele de expresie într-un chip adecvat și propriu « genului ». Un colorit luminos la Szathmáry, un desen cuminte și exact la Trenk, vin în serviciul unui ascuțit spirit de observație; dar atît. Problemele de construcție a compoziției, cele legate de atitudinea personajelor, de raporturile dintre ele, de felul în care sînt distribuite în spațiul pictural, de funcția luminii — toate probleme importante în pictura de gen, sînt încă lăsate de o parte. Le întîlnim însă sub o formă incipientă, timidă la pictorii revoluționari, și mai ales la Rosenthal unde apar, cu siguranță în legătură cu contactul pe care acesta l-a avut cu pictura de gen ungară și austriacă în timpul șederilor sale la Budapesta și Viena. Idealurile revoluționare care l-au însuflețit, concepția social-educativă despre artă și despre rosturile ei ideologice căreia i s-a atașat, au concentrat cea mai mare parte din energia creatoare a lui Rosenthal în direcția picturii istorice și a portretului. Totuși, el a executat, îndeosebi în prima parte a activității sale, destul de numeroase picturi de gen, care însă, din păcate, s-au pierdut în cea mai mare parte.

Pictorii de gen austriaci și maghiari din aceeași perioadă, ca și pictorii de gen germani, își puneau problema introducerii unui număr mare de

[1] Datînd de la începutul secolului al XIX-lea (col. Muzeului de Artă populară din București).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

personaje în compoziţia de gen, fără ca ea să-şi piardă caracterul familiar, intimist. Aceasta şi pentru că în ţările respective s-au dezvoltat genurile hibride ale picturii istorice cu caractere de gen şi ale compoziţiei cu subiecte din viaţa de toate zilele, subsumate însă unei semnificaţii de ordin istoric.

Dar Rosenthal nu adoptă această concepţie asupra picturii de gen, ci rămîne fidel unei formule mai nuanţate. Uneori interpretează un portret cu ajutorul unor elemente de gen, introducîndu-l într-o ambianţă evocatoare, cu efecte lirice, care îndepărtează puţin atenţia privitorului de la fizionomia personajului spre atmosfera în mijlocul căreia acesta trăieşte. Dar chiar într-o pictură propriu-zisă de gen, « pictură sentimentală », cum o numeşte Rosenthal însuşi — de pildă *Scenă în parc* — cele cîteva personaje sînt absorbite de ambianţa, al cărei sentiment general, de voioşie temperată, este delicat subliniat de efectele discrete de lumină. Şi în tabloul intitulat *La fîntînă*, în care artistul s-a autoportretizat [1], nu se stabileşte, între peisajul care alcătuieşte fondul lucrării şi cele două personaje ocupînd primul plan, un raport de la decor la portret, ci se creează o unitate de ambianţă, de atmosferă, susţinută de lumina egală, potolită. Este o concepţie statică despre pictura de gen, în care rolul acordat luminii este foarte important, iar problema individualizării realiste a personajelor capătă forme proprii, diferite de cele pe care le cere arta portretului. Această concepţie se va dezvolta, în anumite cazuri, la Aman, dar în toată amploarea ei, şi în complexul unor probleme cu totul diferite, la Grigorescu, ale cărui picturi de gen dovedesc că această categorie a « genului » nu poate fi mărginită, în definiţia ei, numai la criterii de conţinut.

Din cele cîteva aspecte ale începuturilor picturii şi graficii de gen pe care le-am prezentat aici rezultă că, fără a se putea vorbi în arta noastră din această epocă de o categorie bine constituită a « genului », şi nici de opere izolate de mare valoare artistică aparţinîndu-i, au existat totuşi destule lucrări care justifică şi cer studiul fenomenului.

În măsura în care şi faptele de cultură minore devin interesante, atît prin ceea ce pot însemna ca simptom, cît şi prin locul pe care îl capătă, chiar dincolo de valoarea lor reală, în momentele de prefaceri social-istorice, fenomenele mai sus cercetate îşi au şi ele modesta lor elocvenţă. Ele ne vorbesc despre un anumit stadiu al gustului public la noi, la un moment dat, şi despre posibilitatea de a se stabili unele legături în problema circulaţiei de motive, după cum ne dau sugestii în domeniul problemelor specificului naţional în observaţia realităţii şi în creaţia artistică. Şi, integrate în peisajul cultural al unei epoci, ele ne rezervă adeseori surpriza unor perspective care pot atrage paşii cercetătorului spre noi şi încă nedefrişate terenuri.

НАЧАЛО РУМЫНСКОЙ ЖАНРОВОЙ ЖИВОПИСИ И ГРАФИКИ

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Историки и художественные критики, будучи одного мнения в вопросе о предмете жанрового искусства, которым является повседневная жизнь, расходятся во мнениях тогда, когда им приходится объяснять происхождение этого типа живописи, непосредственного художественного отражения действительности.

[1] Ion Frunzetti, C. D. *Rosenthal*, Buc., 1955, p. 24.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Основываясь на положении марксистских историков-искусствоведов, устанавливающих связь между происхождением и развитием жанрового искусства у различных народов и возникновением и развитием реалистических замыслов в искусстве, автор исследует появление первых жанровых форм в старом румынском искусстве, в церковной живописи, в иллюстрациях рукописей и старых церковных и светских книгах. Художественное изображение действительности с яркими деталями, нарушающими в некоторой степени ансамбль, является характерной тенденцией жанровой живописи. Сродство эволюции стиля церковной живописи со стилем иллюстрации рукописей и старинных книг особенно проявляется в этих жанровых элементах, в близких к действительности мотивах, в композиционном стиле и исполнении.

Особой главой начала жанровой живописи является иллюстрация календарей. Она носит научный характер и так же, как первые графические работы — иллюстрации или станковая графика, — изображает сцены путешествий. Техника легкого спонтанного наброска, присущая странствующему художнику в эпоху середины XIX века, заметна и в румынской литературе и проявляется в том же интересе к деталям живописи, переданным либо в форме миниатюрной иллюстрации, либо в тенденции к типизации рисунка.

Несмотря на то, что темы из крестьянской жизни являются предметом жанровой живописи и графики этого периода, у революционных художников и, в первую очередь, у Розенталя, встречаются различные сюжеты, появляется новая трактовка жанровой живописи, в которой большое значение имеют специфические способы выражения, в особенности в связи с ролью, отведенной освещению. В дальнейшем эта трактовка развивается в румынской живописи у Амана и, особенно, у Григореску. В заключение автор подчеркивает важность изучения этих художественных проявлений. Не будучи крупными достижениями искусства, они представляют документальную ценность для изучения жизни и культуры известной эпохи. Помимо этого, они открывают новые пути в установлении родственных связей, которые могут направить исследователя к еще необследованным областям и облегчить познание культуры известного периода в истории страны.

LES DÉBUTS DU « GENRE» DANS LA PEINTURE ET LES ARTS GRAPHIQUES ROUMAINS

RÉSUMÉ

Alors qu'historiens et critiques d'art sont d'accord sur l'objet de l'art de « genre» — représentation de la vie quotidienne — ils cessent de s'entendre dès qu'il s'agit d'expliquer l'origine de ce mode d'expression immédiat et direct de la réalité.

Les historiens marxistes de l'art rattachent, on le sait, l'apparition et le développement de l'art de « genre», chez les différents peuples, à la naissance et au développement d'une vision réaliste en matière d'art. L'auteur se fonde sur cette thèse pour étudier l'apparition des premières formes rudimentaires du « genre» dans l'art roumain ancien — peinture religieuse et illustrations de manuscrits et d'imprimés anciens, religieux ou laïques. La vision artistique de la réalité, où le détail se détache de manière frappante, en rompant d'une certaine façon l'ordre de l'ensemble dont il fait partie, est un trait spécifique de la tendance à la peinture de « genre». La parenté que l'on constate entre l'évolution du style de la peinture religieuse et celle des illustrations de manuscrits et d'imprimés anciens est particulièrement manifeste et intéressante dans ces éléments « de genre», dans le choix de motifs proches de la réalité, dans le style de la composition et dans l'interprétation.

Les illustrations d'almanach forment un autre chapitre intéressant de l'art de« genre» à ses débuts. Elles se proposent avant tout d'instruire, à l'instar des premières œuvres graphiques roumains — illustrations et peinture de chevalet —, et représentent surtout des images de voyage. La notation fugitive, spontanée, qui est celle de l'artiste en voyage, se retrouve dans la littérature roumaine de la même époque (milieu du XIX^{e} siècle) et révèle la même curiosité pour le détail pittoresque, vu en miniaturiste et en illustrateur, avec, d'autre part, une tendance à « typiser» ce pittoresque.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Bien que le thème paysan ait été, à cette époque, le thème principal de la peinture et du dessin de « genre », on trouve néanmoins chez les peintres révolutionnaires, à commencer par Rosenthal, des sujets différents. En même temps se manifeste une conception plus évoluée de la peinture de « genre », où le problème des moyens d'expression spécifiques, surtout touchant le rôle accordé à la lumière, tient une place importante. Cette conception se développera plus tard chez Aman et surtout chez Grigoresco. L'auteur conclut, en insistant sur l'importance d'une étude de ces phénomènes artistiques qui, sans être toujours des réalisations de premier ordre, ont néanmoins une valeur de document relatif à la vie et à la culture d'une époque et mettent en lumière certaines affinités pouvant guider le chercheur vers des terrains encore inexplorés et faire mieux comprendre les traits particuliers de la culture roumaine à une époque donnée de l'histoire du pays.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TEATRU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SPECTACOLE DE DIVERTISMENT LA CURŢILE DOMNEŞTI ŞI BOIEREŞTI ÎN EPOCA FEUDALĂ

de ANCA COSTA-FORU

Apariţia teatrului cult propriu-zis, a teatrului de ficţiune în ţările romîne a fost tîrzie. Cînd, în secolul al XIV-lea, în Franţa de pildă, reprezentarea dramelor liturgice punea deja probleme de punere în scenă, care au dus chiar la alcătuirea unui « caiet de regie », cum l-am numi astăzi, pentru buna desfășurare a unui mister [1], populaţia ţărilor noastre nu cunoștea încă spectacolul teatral.

Legate de anumite practici social-economice cu sensuri străvechi și de însăși natura omenească, manifestări teatrale — cu sau fără caracter de divertisment — au existat însă, dovada cea mai convingătoare stă în bogăţia de forme populare de spectacol din epoca medievală. Nu de acestea ne vom ocupa, ci de acele spectacole profane, libere de orice constrîngere a vreunei tradiţii religioase ori sezoniere care să le confere o anumită semnificaţie, simple spectacole de divertisment. Este vorba de acele forme de spectacol, practicate la curţile domnești și boierești în evul mediu în ţările noastre, spectacole modeste, cu caracter de divertisment, condiţionate de exigenţele intelectuale reduse ale spectatorilor, forme de spectacol care nu solicită vreun efort de gîndire ci doar o admiraţie naivă, împletită cu emoţiile inerente în faţa unor acte de performanţă învecinate imediat cu primejdia.

Aceste forme de spectacol, în care intrau și se combinau într-un mod nediferenţiat destule elemente străine teatrului, tururile atletice, pantomima grosolană a măscăricilor, muzica instrumentală și vocală, numerele de dresaj de animale, competiţiile sportive, se înrudesc totuși cu teatrul prin stabilirea acelei comuniuni care se creează între o colectivitate — publicul — și un spectacol *viu*, oferit de unul sau mai mulţi protagoniști care se produc în prezenţa spectatorilor, încălzindu-și sau scăzîndu-și elanul în funcţie de pulsul publicului, după reacţiile lui imediate.

Cercetările noastre cuprind o perioadă foarte lungă pentru că, deși spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea aproape în întreaga Europă de apus epoca

[1] *Mise en scène au XIV^e siècle: Mystère de la présentation de la Vierge, drame liturgique latin*, PHILIPPE DE MÉZIÈRES, 1372, 1385, în *Revue d'Histoire du théâtre*, III (1957), p. 155.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

feudală luase sfîrșit, în țările romîne se mai menținea și s-a prelungit pînă în primele decenii ale secolului următor.

În munca de reconstituire și grupare cronologică a diferitelor spectacole ale epocii feudale, cercetătorul e paralizat de puținătatea materialului documentar existent referitor la acestea. Cronicile și cronografele le înregistrează rareori și întotdeauna în trecere, nepropunîndu-și de fapt de a fixa sub acest aspect viața societății; se întîmplă uneori ca, în cadrul relatării diferitelor evenimente istorice să existe vreo mențiune (mențiune, nu descriere) suplimentară, despre, de pildă, un pehlivan cunoscut sau vreun spectacol cu păpuși, dintr-o risipă de comunicativitate destul de rară la cronicarii noștri. Documentele de arhivă de asemenea oferă extrem de puține informații și e de înțeles, fiind vorba mai ales de scrieri ale unor călugări — prin însăși profesia lor neinteresați de petreceri lumești — sau de rapoarte consulare oficiale.

Străinii, în descrierile lor de călătorie în țările noastre, consemnează mai des manifestări cu caracter de spectacol, izbiți de latura de pitoresc, de exotic a acestora, stabilind uneori asemănări cu manifestări din propria țară.

Din păcate nici iconografia vremii nu poate furniza date susceptibile a lumina problema spectacolelor din trecut.

Absența relatărilor din documentele timpului nu înseamnă însă și absență din viața publică, așa că se impune nevoia suplinirii lipsei de informații pe baza în primul rînd a datelor din istoria popoarelor învecinate, mai cu seamă a turcilor; aservirea țării noastre timp de secole de către turci a lăsat urme adînci în multe domenii, dintre care în acel al spectacolelor publice, al protocolului domnesc, poate mai lesne de recunoscut.

Curțile boierești păstrau, și au păstrat multă vreme și după ce în alte țări se trecuse la forme economice evoluate, un caracter de economie naturală închisă care explică întrepătrunderea dintre diferitele categorii de distracție și face să apară firesc accesul formelor populare de spectacol în societatea clasei avute; încălcarea teritoriului rezervat distracțiilor pentru boierime de către datini și jocuri populare se făcea frecvent, însă cu condescendența stăpînilor, conservatori ai tradiției sărbătoririlor legate de anumite date ale anului: interpreții erau recrutați din « prostime », curtenii rămîneau spectatori. De multe ori, ca să izgonească plictiseala, boierii puneau pe oamenii lor de curte să cînte și să joace. Din cele relatate de Del Chiaro în lucrarea sa despre Valahia [1], în legătură cu obiceiurile la lăsata secului, în săptămîna rusaliilor, de bobotează etc., se desprinde psihologia specială de stăpîni a celor care organizau petreceri cu țigani, puși să extragă cu dinții o monedă înfiptă într-o lumînare lîngă flacără, fără să o stingă, sau să găsească tot cu dinții banii ascunși într-o grămadă de făină în care stă o lumînare aprinsă; de multe ori flacăra suflată aprindea deopotrivă făina și părul țiganului.

Formele de divertisment proprii țărilor noastre sînt în general comune și altor țări în evul mediu; însă, în timp ce în alte țări cele mai multe dintre ele au origini populare, la noi pătrund prin import, prin intermediul domnului sau al marilor boieri. Singurii profesioniști ai teatrului care se întîlnesc în evul mediu sînt saltimbanci, bufoni, scamatori, gimnaști, îmblînzitori de

[1] Anton Maria del Chiaro, *Storia delle moderne rivoluzioni della Valachia*, Venezia, 1718, cap. III.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

animale, călăreți, histrioni mai mult sau mai puțin vagabonzi, care mergeau pe jos din oraș în oraș, avînd drept recuzită ceea ce se poate duce, adică strictul necesar, uneori nimic cînd erau săritori sau echilibriști, sau nu mare lucru, bile, panglici sau inele cînd erau jongleuri sau iluzioniști, o frînghie și două furci cînd erau jucători pe frînghie. În țările noastre, acești protagoniști ai spectacolelor domnești sînt trecuți în documente ca *străini*, veniți la un moment dat din porunca domnului, la rîndul lui deseori străin, și plătiți de curte. Ei se produceau la început strict numai pentru plăcerea casei domnitoare, în interiorul clădirilor sau curților boierești, niciodată în piețe publice, decît doar la evenimente excepționale, cum ar fi nunți sau logodne domnești cărora li se dădea semnificația unei festivități naționale. Sensul intrării lor în circuitul vieții publice romînești este deci de sus în jos. Vor fi fost desigur și printre romîni mulți asemenea artiști anonimi; este știut însă că se consemnează întotdeauna mai lesne de către contemporani trecerea sporadică a unui străin, a unui necunoscut deci, decît prezența permanentă a unui concetățean.

Dintre spectacolele de divertisment ale epocii medievale romînești, cronicarii menționează pehlivănia. Pehlivanii erau foarte buni gimnaști acrobați, care reușeau performanțe atletice uluitoare. Primii echilibriști menționați sînt cei care s-au produs la nunta Mariei, fata cea mare a lui Vasile Lupu, cu cneazul Radziwill, în 1645, despre care pomenește Miron Costin [1] și povestește cu amănunte Kemeny Ianos [2]: « jucători pe frînghie, oameni care arătau feluri de feluri de jocuri, de petreceri, de care trebuie să te minunezi ».

Amintirea unui pehlivan « hindiu harap » (hindus, cu pielea neagră), de o abilitate și putere fizică neobișnuite, stăruie în cronica munteană a căpitanului Constantin Filipescu [3] și face obiectul singurei descrieri mai detaliate din scrierile vremii. Pasajul e folosit în întregime de Odobescu în capitolul *Nunta* din nuvela istorică *Doamna Chiajna*. Acest pehlivan, « iute om... și vîrtos », sărea peste un rînd de opt bivoli și din săritură se dădea odată și peste cap făcînd un salt mortal și căzînd pe picioare apoi în bune condițiuni; ținea pe loc un cal îndemnat să fugă, de care era legat; se suia ca o maimuță pe un stîlp neted, înfipt în pămînt și de acolo își dădea drumul, « se slobozea » cu capul în jos și ateriza totuși în picioare; umbla fără să se afunde pe un « tulpan » ținut întins în mîini; se repezea și trecea printr-un tunel, format din brațele oamenilor puși să stea în șir, fără să se atingă de nimeni și fără să-l simtă oamenii cînd trecea. « Ca acestea multe făcea », « jocuri minunate și nevăzute prin locurile noastre », care puneau în umbră pe ceilalți pehlivani « de cei ce joacă pre funii », aduși cu prilejul logodnei la București a fetei — Catrina — lui Duca Vodă, domn al Moldovei, cu Ștefan, coconul lui Radu Vodă, domn al Munteniei. Neculce, în letopisețul său, vorbește despre « peilivanii » și petrecerile de la nunta ulterioară, amînată, a acelorași, în capitala Moldovei [4], ca și despre alte « pehlivănii » de mirare în tîrg în Iași la nunta din 1693 a Mariei, fata lui Brîncoveanu cu Constantin Vodă Duca [5]. Acrobați pe funii au dat reprezentații și la

[1] Miron Costin, *Letopisețul Țării Moldovei de la Aron Vodă încoace*, ed. critică P. P. Panaitescu, 1944, cap. 16, zac. 51, p. 111.

[2] Gh. Șincai, *Chronica Rominilor*, tom. III, p. 67—69.

[3] Const. Căp. Filipescu, *Istoriile domnilor Țării Romînești*, publicată de N. Iorga, cap. 46, p. 158.

[4] Ioan Neculce, *Letopisețul Moldovei*, ed. Procopovici, 1942, vol. I, p. 84.

[5] *Ibidem*, p. 150.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nunta fetei de treisprezece ani a lui Nicolae Mavrocordat cu Ianache Cămărașul, consemnată în cronica lui Radu Popescu [1]: « că au trimis domnul în Țarigrad de au adus zicători și jucători și au făcut fel de fel de jocuri și pre pămînt și pre funii... ».

E probabil că la cele mai multe logodne și nunți domnești și chiar boierești vor fi avut loc asemenea spectacole, urmărite de public cu respirația tăiată — numere de circ —, bazate pe forță, agilitate, reflexe, îndemînare, proprii artelor circului; chiar cînd cronicarul nu se oprește mai mult asupra lor ele sînt subînțelese, cuprinse în acele scurte mențiuni: « nuntă domnească au făcut, cu multă cheltuială și jocuri » (Miron Costin) [2], « și la masă ospătîndu-se cu multe feliuri de zicături, muzice și jocuri și cu alte desfătări » (Radu Grecianu) [3], « la care logodnă (logodna lui Constandin Beizadea cu fiica lui Mihai Racoviță, domn al Moldovei) multe veselii s-au făcut » (Radu Popescu) [4].

Basmele, surse de informație abundentă, dar nu și sigură, vorbesc și ele despre trînte, întreceri, care au loc cu prilejul unor nunți « ca-n povești ».

Nelipsiți pe lîngă pehlivani, atît de legați și de amestecați în spectacolul lor, încît noțiunea chiar de pehlivan se lărgește cuprinzînd cu timpul și pe cea de bufon, iluzionist, panglicar, prin extindere șarlatan, erau măscăricii; aceștia nu erau chemați ocazional, ci afiliați permanent pe lîngă persoana domnului, pe care-l întovărășeau și în alaiuri: mergeau pe jos înaintea domnului, strîmbîndu-se, rîzînd în hohote ca să provoace printre privitori o bună dispoziție plăcută lui vodă. « Așia Bogdan Vodă (feciorul lui Alexandru Vodă Lăpușneanu) iubea glumele și măscăriciuni și giocuri copilărești », ne spune Miron Costin [5]. Iar Ionnescu-Gion, citînd pe Ion Ghica, redă una din plimbările domnești ale excentricului Nicolae Mavrogheni prin Bucureștii anilor 1786—1790: « După prînz, răsturnat într-o caleașcă poleită, trasă de patru cerbi cu coarnele de aur, ieșea la plimbare, înconjurat de ciohodari cu fuste albe și işlice rotunde de samur în cap, de arnăuți și de soitarii cu căciuli lungi de postav pestriț, împodobite cu coade de vulpe și cu clopoței, care jucau chiocecurile pe lîngă trăsura domnească, se strîmbau la trecători și insultau femeile cu vorbe nerușinate » [6].

Din cortegiul numeros, ciudat și burlesc, cu care Ioan Caragea, de curînd numit domn al Munteniei, se îndrepta spre țară de la Constantinopol, și cu care contele de Lagarde se întîlnește în decembrie 1812, la Boyoukdéré, în Turcia, făcea bineînțeles parte și un măscărici, « un fou qui amusait la sérénissime société par ses contorsions et qui, peut-être bien, n'était pas le moins sage de la bande » [7].

Într-unul din primele noastre texte originale teatrale, în pamfletul dramatic *Barbul Văcărescul, vînzătorul țării* (1818), de Iordache Golescu, apare, deținînd rolul important al rezoneurului, un măscărici, în ale cărui vorbe mucalite se concentrează de fapt toată indignarea populară față de

[1] Radu Popescu, *Cronica Țării Romînești*, p.61.

[2] Miron Costin, *Opere complete* (după V. A. Urechia), tom II, *Letopisețul Moldovei de la Despot Vodă pînă la a doua domnie a lui Aron Vodă*, cap. 60, zac. 3, p. 380.

[3] Radu Grecianu, *Istoria Țării Romînești*, cap. 50 (varianta).

[4] Radu Popescu, *Cronica Țării Romînești*, p. 70.

[5] Miron Costin, *Opere complete* (după V. A. Urechia), tom II, *Letopisețul Moldovei de la Despot Vodă pînă la a doua domnie a lui Aron Vodă*, p. 337.

[6] Ionnescu-Gion, *Cîteva pagine din istoria fanarioților în Romînia*, în *Revista Nouă*, 1888, p. 224.

[7] Comte de Lagarde, *Voyage de Moscou à Vienne, par Kiew, Odessa, Constantinople, Bucharest et Hermannstadt*, Paris, 1824, p. 253.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

abuzurile autorităţilor, care face obiectul dialogului [1]. Prin prezenţa acestui personaj printre « obrazele perdelilor » este încă o dată atestată tradiţia măscăriciului.

Existenţa oficială a măscăricilor e confirmată şi de menţionarea lor în pravila lui Vasile Lupu, la 1646, ca şi de trecerea lor în condica de cheltuieli a lui Constantin Basarab Vodă din 1695 [2]. Faptul că cel ce ucidea pe un măscărici nu era urmărit de lege — « vreun slugoi sau vreun măscărici. . .

Fig. *1.* — *Saltimbanc, bufon. Gravură rusă pe lemn din secolul al XVIII-lea.*

de-l va ucide pe acesta, nimic, nici o certare să nu aibă » (pravila lui Vasile Lupu) — ilustrează, fără nevoia unor comentarii, totala desconsiderare pentru profesiunea de măscărici, care se va menţine peste ani şi ani şi se va transmite şi actorului de teatru şi în general artistului. În 1791, contele Alex. de Langeron, emigrant francez ajuns general în armata rusă şi în această ultimă calitate trecînd prin ţările romîneşti, spune: « meseria de acrobat şi de actor este infamantă în Moldova şi nimic nu ar putea reda mirarea indigenilor cînd au văzut ofiţerii ruşi dînd concerte şi jucînd ei înşişi o tragedie » [3]. Cu toate acestea, la începutul secolului al XIX-lea, dispreţul, care rămîne

[1] *Primii noştri dramaturgi, Clasicii romini*, Buc., 1956, p. 57.

[2] T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, Iaşi, 1915, vol. I, p. 77.

[3] G. G. Bezviconi, *Călători ruşi în Moldova şi Muntenia*, Bucureşti, 1947, p. 154.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

același pentru profesioniștii scenei, dispare atunci cînd e vorba de amatori, boierii prinzînd gust pentru înscenări de teatru și organizînd, în saloane particulare sau în aer liber la moșie, în limbi străine, primele reprezentații teatrale.

Profesiunea măscăriciului era de a amuza publicul, de a stîrni rîsul, de a sparge pentru un timp plictiseala omorîtoare (« tötende Langweile », cum spune Sulzer [1]) a curților valaho-grecești. Calitățile lui de acrobat și de mim, meșter în strîmbături, scălămbăieli, contorsiuni, uneori chiar defectele și infirmitățile lui fizice aparente — cocoașa, statura —, prezența lui de spirit, inventivitatea îi erau resursele. Arta clovnului, prin fantezia sa, prin comicul său, vine în atingere cu teatrul și măscăricii și soitarii sînt singurii care, în vremea lor, ar putea fi considerați drept profesioniștii cei mai apropiați de teatru.

Soitarii erau de fapt ceva mai mult decît niște măscărici: la poruncă domnească ei înscenau chiar mici comedii în sala sufrageriei, după ospețe. O aproximativă descriere a unei reprezentații de acest fel ne-a lăsat-o un martor ocular, elvețianul Frantz Iosef Sulzer [2], care de altminteri se întreabă dacă spectacolul, la curtea domnitorului Alexandru Ipsilanti, n-a fost eventual montat pentru el. Reproducem pasajul în traducerea lui Ollănescu: « . . . domnitorul, obosit de a privi, se scula să plece sau dacă era cu chef și ținea să arate cuiva caifetul curții lui, chema pe ceaușul soitarilor și-i poruncea să le joace teatru. Îndată șase voinici, cu nădragi albi sau roșii, largi și lungi (suflecați, spune Sulzer), după portul turcesc, cu bastoane învelite cu argint în mîini și cu căciuli rotunde de blană pe cap, se plecau adînc, ducîndu-și mîna la frunte în semn de grabnică îndeplinire a voiei stăpînului și, după un moment, întorcîndu-se, cel mai bun de gură ținea mai întîi o cuvîntare, apoi începea teatrul. Îmbrăcați cu uniforma ruptă a vreunui dezertor austriac, cu niscaiva zdrențe vechi de haine străine ori pămîntene, sau chiar femeiești, cînd o femeie trebuia să fie în scenă (rol jucat tot de un mustăcios ceauș), ei vorbeau romînește, turcește și grecește, fără să se fi pregătit dinainte. Dialogul era plin de glume prea mult sărate, de obscenități, de satirizări îndreptate — după cum ghiceau ei voia stăpînului — împotriva cutăruia boier sau cutărei împrejurări anume. Noroc doar că pentru onoarea națiunii romîne aceste bine meșteșugite comedii se reprezentau rar, nu țineau mult, nici prea făceau pe lume să rîdă și mai cu seamă nu erau așternute pe hîrtie » [3].

Și dalmatinul Raicewich, consul al Austriei, și el autor al unei cărți despre țara noastră [4], vorbește despre reprezentația soitarilor. Redăm acest paragraf după traducerea franceză din 1822, cu treizeci și patru de ani mai tîrziu deci, a lui Lejeune, cu adnotațiile prețioase ale traducătorului: « Obiceiul este de a avea, la ambele curți, cîțiva ceauși turci, un fel de portari care merg înaintea lui vodă și poartă un baston împodobit cu clopoței de argint. De cele mai dese ori aceștia sînt armeni, care mai fac și pe bufonii pentru a distra pe Înălțimea Sa cînd e la masă; ei joacă și o comedie în limbă turcă, însă e vorba doar de o farsă la fel de indecentă în acțiune ca

[1] F. I. Sulzer, *Geschichte des Transalpinischen Daciens*, Viena, 1781, vol. II, p. 403.

[2] *Ibidem*, p. 401.

[3] D. C. Ollănescu, *Teatrul la romîni*, partea I, în *Analele Academiei Romîne*, tom. 18, 1895—1896, p. 132.

[4] (Raicewich), *Osservazioni storiche naturali e politiche intorno la Valachia e Moldavia*, Napoli, 1788.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și în text (aci Lejeune adaugă: « acești bufoni nu mai sînt la modă și farsele nu se mai reprezintă de cînd principii au găsit alte amuzamente mai nobile »); ei au talentul de a povesti istorioare sau snoave, ceea ce e foarte obișnuit în cafenelele Turciei, pentru a distra pe cei care nu au ceva mai bun de făcut decît să-i asculte » [1].

După cum se vede soitarii domnești aveau un costum făcut să atragă atenția, care îi deosebea de toți ceilalți slujitori ai curții: căciuli mari de blană împodobite cu coadă de vulpe, cu clopoței fie la cap [2] fie la baston, prinsă în fața căciulii uneori o oglindă simbolică care răsfrîngea, prin intervenția soitarilor, imaginea oamenilor.

Farsele soitarilor se bazau mai ales pe instinctul și talentul de imitație, pe care se grefa înclinarea pentru caricatură, ușurința de a « lua peste picior » a actorilor, în același timp autori, și erau rodul unui spirit de observație bine dispus și pus pe derîdere. Lipsa nu numai a unui text dinainte scris, dar chiar, după Sulzer, dinainte stabilit (în detalii, probabil), acorda libertate de improvizație interpreților: niște mici « comedie dell'arte » neevoluate erau aceste farse și prin intenția lor satirică. În afară de aspectul burlesc, aveau un substrat acid, mușcător: « beissende Lustspiele » [3], de la sine înțeles că în limitele aprobării stăpînului casei, trădau un atașament pentru profan, pentru real și concret, ca și pentru comic, care convine prea bine gustului romînesc (în care se regăsește ceva din spiritul dictonului latin « satura tota nostra est ») pentru a dispare: aceste farse se regăsesc, mai mult sau mai puțin bufone sau profunde, la toate vîrstele teatrului nostru.

Același caracter licențios ca și farsele soitarilor îl aveau și comediile teatrului de umbre și păpuși. Acest gen de spectacol era de origine turcească; la rîndul lor turcii îl dețineau de la perși și filiația continuă urcînd spre sursă pînă la chinezi. Într-un colț al unei încăperi păstrate în umbră, în dosul unei perdele, un ceauș manevra, luminat din spate, după sistemul lanternei magice, marionete plate din carton, cu membrele articulate prin sfori; spectatorii de dincolo de perdea urmăreau aceste umbre proiectate. Marionetele erau colorate distinctiv, nu simple siluete ca în umbrele chinezești. Nelipsit în farsele acestui teatru era personajul Karagöz (— cu ochi negri), care nu deținea întotdeauna însă rolul principal; tipul Karagöz comportă o largă libertate bufă și lubrică, atît în elementele de pantomimă cît și în dialogul cu celelalte personaje. Textul era intenționat comic, de un comic însă primitiv, foarte gros: « pöbelwitz », spune Sulzer [4]. Dialogul abuza de obscenități, de echivocuri de termeni. Spectacolul era însoțit pe parcurs de muzica unei orchestre specific turcești, în care tobele erau instrumentele importante [5].

Și Del Chiaro și Sulzer, primul mai cu seamă, au rămas profund șocați de acest spectacol foarte liber; pentru ambii faptul că jocul era tolerat în curțile domnești și boierești era de natură să le provoace mirarea. Adevărul este că farsele numeroase — cîte una pentru fiecare din cele treizeci de nopți ale carnavalului din perioada Ramazanului — ale păpușii Karagöz sînt creații *populare*, proprii teatrului *popular* turcesc. La noi au fost introduse însă

---

[1] LEJEUNE, *Observations historiques sur la Valachie et la Moldavie*, Paris, 1822, p. 123.

[2] Și actorul comic al teatrului medieval francez — « le sot » —, din piesele « sotties », purta o coafură cu clopoței — « grelots », vezi PIERRE SADRON, *Le sot et le galant*, în *Revue d'histoire du théâtre*, I, 1958, p. 35.

[3] F. I. SULZER, *op. cit.*, vol. II, p. 401.

[4] *Ibidem*, p. 402.

[5] THÉOPHILE GAUTIER, *Constantinople*, Paris, 1853, cap. XII; GÉRARD DE NERVAL, *Voyage en Orient*, Paris, 1851, vol. II, p. 198.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

prin intervenţia curţii domneşti, din dorinţa de distracţie personală a domnitorului sau din veleitatea de a oferi invitaţilor săi un prilej de distracţie [1]. De aci situaţia ciudată, hibridă, a unui spectacol popular întîlnit într-un mediu « distins », care frapează şi pe Del Chiaro [2] şi pe Sulzer [3].

Cînd Lejeune afirma că boierii şi principii găsiseră, prin 1818, 1820, amuzamente « mai nobile » — printre care, în afară de biliard, jocuri de cărţi şi de noroc — faraonul, dansuri « moderne », organizarea de spectacole de teatru de amatori erau cele preferate — aceasta n-a însemnat totodată dispariţia totală a bufonilor, prestidigitatorilor, saltimbancilor, a tuturor acelor « joculatores »; abandonaţi de boieri, excluşi din cercul distracţiilor pentru boierime, deveniseră un divertisment popular şi puteau fi deseori întîlniţi în pieţe sau în localuri, printre leagănele, scrînciobure, căluşeii din cadrul bîlciurilor. Iată ce ne spune în această privinţă François Recordon, care a trăit în preajma lui Ioan Caragea: « ... În aceste cafenele (de modă turcească) domneşte de obicei o linişte adîncă, deşi e destul de multă lume şi dacă e vreodată întreruptă, este prin zgomotul făcut de jucătorii de dame sau de şah, sau prin dansul, cîntecul şi muzica ţiganilor, jongleurilor şi saltimbancilor, ale căror contorsiuni şi poziţii indecente înveselesc pe spectatori » [4].

Stanislas Bellanger, în cartea sa despre Valahia [5], descrie şi adaugă la sfîrşit că a mai asistat la asemenea reprezentaţii, numărul drăcesc, de senzaţie, al unui ţigan întîlnit într-un han, undeva în munţi la graniţa dintre Muntenia şi Transilvania, pe care l-a tocmit să-i danseze: în sunetul unor viori, sărind sălbatec şi piruetînd fără întrerupere (« la condition de cette danse est de ne pas s'interrompre un seul instant »), scoţînd ţipete frenetice, ţiganul, cu gesturi iuţi şi abile, părea că-şi înfige în piept, că se străpunge singur cu un cuţit lung şi ascuţit; sau, înfigînd cuţitul în pămînt, prin tot felul de contorsiuni « affreuses », cînd spre faţă, cînd pe spate, îl apuca şi îl smulgea cu dinţii. Toate acestea în faţa unei mici asistenţe de străini care « encore tout émue... eut beaucoup de peine à se persuader qu'elle venait d'assister à un divertisment ».

Prin tradiţie verbală, s-a păstrat de la Vasile Alecsandri, de la Ion Ghica amintirea turcilor « făcînd ghiozboiageliîcuri în cafeneaua din vale de Curte la Iaşi, scoţînd foc pe nas, sfredelindu-şi palmele, înghiţind săbii pe taraba lui Niţă Pitarul de la Carvasara sau în şatrele lor din Tîrgul Moşilor la Bucureşti; iacă italienii cu maimuţa în spate, purtîndu-se de la Drăgaică la Rîureni, de la Fălticeni la Rădăuţi; iacă nemţii cu muşchii trupului de oţel, jucîndu-se cu ghiulele de tun ca cu nişte nuci şi ridicînd gogeamite calul în spate; iacă stambulioţii sprinteni şi mlădioşi ca pisicile, călcînd cu ochii legaţi printre cuţite şi bătînd cu biciuşca o biată căciulă, din care, mereu învîrtindu-se, scoteau cîte o nouă căciulă, şi alta, şi iar alta, necontenit » [6].

Nu trebuie să se înţeleagă de aci că boierii renunţaseră definitiv la spectacolele de acest fel; renumele, prestigiul de peste hotare al unui iluzio-

[1] Primele menţiuni despre « caraghioslicuri » turceşti se găsesc în relatarea festivităţilor legate de nunta domniţei Ruxanda, 1652, în documentul de limbă germană publicat de N. Iorga în *Acte şi fragmente cu privire la istoria rominilor*, 1895, I, p. 208—214.

[2] A. M. Del Chiaro, *op. cit.*, cap. III.

[3] F. I. Sulzer, *op. cit.*, vol. II, p. 403.

[4] Lettres sur la Valachie . . . par F. R., Paris, 1821, p. 25.

[5] Stanislas Bellanger, *Le Kéroutza, voyage en Moldo-Valachie* (1836), Paris, 1846, p. 125.

[6] D. C. Ollănescu, *Teatrul la romini*, partea a II-a, în *Analele Academiei Romine*, tom. XX, 1897—1898, p. 28.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nist, prestidigitator, hipnotizator atrăgea întotdeauna publicul de rang, mai ales dacă era susţinut de o reclamă prealabilă perseverentă, făcută cu mijloace de care nu dispuneau ceilalţi artişti anonimi populari. În 1841, la teatrul francez din Iaşi, reprezentaţiile lui Mr. Rodolphe, « mai tare chiar decît faimosul Bosco », relatează presa locală [1], uluiau asistenţa prin îndemînarea, viteza, aplombul în tururile sale de escamotaj. Imposibilitatea perceperii, chiar a presupunerii mecanismului făcea pe unele cucoane să creadă într-un pact al artistului prestidigitator cu diavolul şi se putea întîmpla ca, din prudenţă, discret, cîte un credincios să-şi facă semnul crucii. De altminteri chiar şi după ce reprezentaţiile teatrale se împămînteniseră, spectacole cu numere de circ continuau să aibă loc. Aceste două forme de spectacol, atunci

Fig. 2. — Ursari. Gravură poloneză pe lemn din secolul XVIII.

într-o oarecare rivalitate, coexistau, după cum şi astăzi ele coexistă independent, avînd puţine contingenţe între ele.

O altă categorie de spectacole, în epoca de care ne ocupăm, era aceea a menajeriei de bîlci, a reprezentaţiilor cu animale dresate, urşi, păsări, cîini, cai. Spectacolul ursarilor, în care se specializaseră ţiganii, era cel mai frecvent. Caracterul lor nomad, faptul că pentru ei hotarul nu însemna opreliște, explică ubicvitatea lor. O frumoasă gravură în lemn, poloneză, din secolul al XVIII-lea, ne înfăţişează nişte ursari, aşa cum vor fi fost probabil nenumăraţi şi prin părţile noastre (fig. 2).

« Ursarii îşi dresează urşii destul de uşor şi cutreieră satele pentru a smulge cîte o para de pe urma curiozităţii ţăranilor », spune Thouvenel despre ţigani ursari întîlniţi de el în Romînia [2].

Organizarea de jocuri publice cu animale răspunde gustului pentru provocarea de senzaţii tari al unei anumite asistenţe, dornică de spectacole crude. Încercarea puterii unor cîini-dogi, destinaţi a fi trimişi în dar împăratului otoman Mahmud II, oferă prilejul unui asemenea spectacol public

[1] *Chronique*, în *Le glaneur Moldo-Valaque (Spicuitorul Moldo-Romîn)*, Iaşi, 1841, p. 122.

[2] EDOUARD THOUVENEL, *La Hongrie et la Valachie*, Paris, 1840, p. 243.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la curtea domnească de la Colentina. Într-o scrisoare către von Miltitz, Kreuchely, reprezentant al Prusiei în țările noastre, descrie superiorului său această interesantă luptă dintre cîini și tauri-bivoli și cîini și urși, în care cîinii atacă și învîng în cele din urmă, un gen de reprezentație nepomenit în alte scrieri ale vremii [1].

În sfîrșit, o altă îndeletnicire a domnului și a boierilor în timpul lor liber era asistarea sau participarea la anumite întreceri « sportive », cursa numită *giritul* sau *geritul*, despre care vorbesc atîți scriitori, fiind des practicată și privită de unii ca un obicei național.

De sfîntul Gheorghe, care, după credințele poporului, exercită un fel de protecție asupra cailor, scoaterea cailor din grajduri la ciair — la cîmp — era prilejul unei parăzi solemne domnești [2]. În privința călăririi, românii s-au dovedit întotdeauna meșteri; o anumită apropiere cu calul și o înțelegere a lui, care au inspirat multe bucăți de literatură populară, o pricepere în creșterea și selecționarea acestor animale, care a făcut din țara noastră un izvor important de aprovizionare cu cai a armatei turcești, au contribuit ca « djerid »-ul — sport ecvestru de origine pare-se arabă, adoptat de turci — să prindă, să se adapteze, să facă prozeliți.

În ce consta giritul? Două echipe de tineri călăreți, în întrecere, se urmăreau reciproc, țintind și zvîrlind în adversar un fel de suliță de lemn pe care cel vizat trebuia s-o evite. Lagarde stăruie, în descrierea sa, mai largă decît a tuturor celorlalți, asupra inteligenței în joc de care dădeau dovadă românii, în afară de suplețe, abilitate și reflexe precise. El trasează în mod sugestiv totodată tabloul în ansamblu, văzut de sus din tribună, al asistenței numeroase, al jucătorilor, al cadrului în care se desfășoară jocul: « ...Cînd am ajuns (la « Hellestéo »), jocul începuse: domnul sosise înaintea noastră. Priveliștea era minunată: nu erau mai puțin de o mie de trăsuri și cinci sute de boieri călare.

Cunosc puține exerciții mai binevenite decît acesta în a da corpului forță și supleție. « Djérit » înseamnă trestie, însă în general se denumește astfel orice baston zvîrlit cu mîna. Înarmați cu mai multe asemenea suliți, călare pe caii pe care îi manevrează cu tot atîta grație cît și ușurință, am văzut cam o sută de călăreți urmărindu-se în goana mare, zvîrlindu-și unul altuia sulița, ferindu-se de lovitură cu multă dibăcie și lăsîndu-se urmăriți la rîndul lor, culegînd cu un soi de cîrlig sulițele căzute. Această manevră se execută în strigăte și cu o desfășurare de agilitate maximă, imposibil de descris. Se întîmplă uneori, mi s-a spus, accidente mortale în urma acestei plăceri primejdioase; însă nimic nu trezește o imagine mai exactă a războiului: împărțiți în două trupe adverse, ei făceau deseori, din inspirație, evoluții de strategie pe care cei mai iscusiți căpitani le-ar fi găsit savante » [3].

Din păcate singura reprezentare iconografică a jucătorilor giritului s-a pierdut. Ea exista pe o tavă ovală de porțelan, pe care erau zugrăvite armele Moldovei, fațada curții domnești din Iași, după natură, piața curții, o caretă trasă de șase cai arăpești în care se vedea domnul Scarlat Calimah cu doamna și domnițele, nu departe de caretă beizadeaua Alecu Calimah

[1] Kreuchely către von Miltitz, 12 august 1823, în Hurmuzaki, *Doc.* vol. X, p. 240. Carra, *Histoire de la Moldavie et de la Valachie . . .*, Iași, 1777, p. 209. F. R. (Recordon), *Lettres sur la Valachie*, Paris, 1821, p. 30.

[2] Dan Simonescu, *Literatură romînească de ceremonial*, București, 1939, p. 164.

[3] Comte de Lagarde, *op. cit.*, Paris, 1824, p. 345.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

călare și *din toate părțile garda curții călăreață, repezindu-se și jucînd giritul*, ce fusese un dar și un omagiu al principelui Ipsilanti lui Scarlat Calimah în 1814 [1]. Tava făcea parte dintr-un serviciu de cafea comandat la Viena.

O variantă a giritului, practicată la curtea domnească din Moldova într-o ambianță festivă în ziua a treia sau a patra de Paști, era halcàoa: din repeziciunea calului, călărețul trebuia să ia cu sulița cercul de fier al halcalei (turc. halcà: inel, verigă de fier). Jocul halcalei [2] apare în documente din secolul al XVII-lea și în cronicile din secolul următor.

Reprezentații ecvestre sînt deseori semnalate în documentele vremii. Astfel, în iunie 1793, la Iași, von Reimers a asistat la spectacolul de circ dat de trupa artistului călăreț Mahieux, care venea din Viena, avea să se oprească și la București, pentru a pleca apoi la Constantinopol; domnitorul Mihai Suțu și toată boierimea au onorat prin prezența lor pe Mahieux, care-și clădise ad-hoc un amfiteatru în afara orașului [3].

Tot la Iași, mult mai tîrziu, în 1841, Soulié, « écuyer distingué », demn elev al lui Franconi, a dat reprezentații de circ olimpic și a fost criticat pentru absența de femei din trupa sa [4].

Nu din cele cîteva forme de spectacol de care ne-am ocupat va lua ființă teatrul românesc de reprezentație; dintre toate, poate doar farsele soitarilor să fie considerate străbune ale comediei satirice de mai tîrziu, celelalte manifestări nu duc către un spectacol de teatru, ci rămîn în general arte ale circului.

Diferența față de teatrul dramatic de reprezentație constă în aceea că acrobații, îmblînzitorii de fiare, gimnaștii etc. nu *reprezintă* nimic altceva decît spectacolul propriei lor ființe, oferă publicului adevărul nemijlocit al propriilor puteri sau abilități, în timp ce actorii teatrului dramatic oferă o ficțiune, reprezintă alte personaje decît ei înșiși, alte întîmplări decît ale lor.

Privite dintr-o perspectivă istorică, spectacolele de care ne-am ocupat, ca și spectacolul ceremonialului protocolar — care oferă mai multe elemente legate de înscenarea teatrală și care va face obiectul unui alt studiu — sînt interesante prin contribuția lor la cîștigarea interesului, atenției și gustului pentru spectacol.

ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ПРИ ГОСПОДАРСКИХ И БОЯРСКИХ ДВОРАХ В ФЕОДАЛЬНУЮ ЭПОХУ

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Общий обзор господарских и боярских развлечений феодальной эпохи дает картину цирковых представлений, в которые входили номера с атлетическими рекордами на быстроту и ловкость, пантомима, импровизации шутов и клоунов, номера с дрессированными зверями, спортивные состязания. Все эти виды представлений, которые, собственно говоря, не могут быть названы театральными, устанавливали все же непосредственную связь между коллективом-публикой и артистами, выступающими перед публикой. Завладев вниманием зрителя, эти представления содействовали его

[1] Alex. Papadopul-Calimah, *Amintiri despre curtea domnească din Iași*, în *Convorbiri Literare*, 1885, 1 ianuarie, p. 401.

[2] Dan Simonescu, *Literatura românească de ceremonial*, București, 1939, p. 168.

[3] Heinrich von Reimers, *Reise der Russisch-Kaiserlichen Gesandschaft an die Ottomanische Pforte im Jahr 1793*, în *Prietenii istoriei literare*, 1931, vol. I, p. 107.

[4] *Chronique, Le glaneur moldo-valaque (Spicuitorul moldo-valah)*, Iași, 1844, p. 122.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

формированию, пробуждая и развивая его интерес к ним. Существенное различие между этими представлениями и драматическим театром заключается в том, что гимнасты и укротители зверей, жонглеры и др. в своих выступлениях не дают ничего иного, кроме непосредственного показа своей силы и ловкости, в то время как драматические актеры, не изображая себя самих, а совершенно другие личности, представляют вымышленное действие, посредством которого передают публике замысел автора.

Представления, о которых в настоящей статье идет речь, имели сначала место исключительно в господарских и боярских дворах и их исполнители привозились из-за границы, но, подобно тому как народные формы представлений проникали в боярское общество, они со временем стали проникать и в народ. Процесс взаимного проникновения был непрерывным и действовал в обоих направлениях.

SPECTACLES ET DIVERTISSEMENTS DES COURS PRINCIÈRES ET SEIGNEURIALES DE L'ÉPOQUE FÉODALE ROUMAINE

RÉSUMÉ

Un coup d'œil d'ensemble jeté sur les divertissements princiers et seigneuriaux de l'époque féodale roumaine, nous révèle l'image de spectacles de cirque, comportant les performances athlétiques de vitesse et d'agilité, la pantomime, les apostrophes et improvisations des bouffons — précurseurs de nos clowns —, des numéros de dressage et différentes rivalités sportives. Toutes ces formes de spectacle qu'à proprement parler on ne saurait nommer théâtrales créaient néanmoins ce contact immédiat entre une collectivité — le public — et les protagonistes qui se produisaient devant les spectateurs. En captant l'attention du public, ces manifestations contribuèrent à sa formation, à éveiller et à cultiver son intérêt pour les spectacles. La différence essentielle de ceux-ci, du vrai théâtre, consiste en ce que gymnastes, dompteurs, jongleurs, etc. *ne représentent rien*, en dehors du spectacle direct de leur propre force et de leur propre adresse, alors que les acteurs dramatiques offrent aux spectateurs une fiction, par le truchement de laquelle ils leur transmettent un message, et représentent d'autres personnages qu'eux-mêmes.

Au début, ces spectacles étaient réservés, dans les pays roumains, aux cours princières et seigneuriales et leurs protagonistes venaient d'au delà des frontières. Mais, de même que les formes populaires de spectacle trouvaient accès dans la société des boyards, on peut constater la diffusion graduelle des divertissements de cour dans le peuple. Cette interpénétration a été continue et a agi dans les deux sens.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CONSIDERAŢII ASUPRA REPERTORIULUI TEATRAL AL ŞCOLII FILARMONICE DIN BUCUREŞTI 1833—1837

de MARGARETA BĂRBUŢĂ

Articolul 20 al Regulamentului Societăţii filarmonice, aprobat de adunarea generală a «soţilor» din 27 octombrie 1834, prevede între îndatoririle directorului şcolii de muzică vocală, de declamaţie şi literatură, obligaţia «să alcătuiască un repertoriu pe seama viitorului Teatru Naţional»[1].

Se vădeşte aici înţelegerea conducătorilor primului nucleu de teatru romînesc organizat, în ceea ce priveşte importanţa repertoriului într-un teatru şi, decurgînd direct din aceasta, grija lor pentru destinele viitorului teatru naţional. Bineînţeles, această preocupare pentru alcătuirea unui repertoriu teatral datează dinainte de întemeierea Societăţii filarmonice. Încă în 1827, Societatea literară îşi propunea, între altele, «încurajarea spre traducţiuni în limba patriei» şi «formarea unui teatru naţional». Dar o dată cu începerea activităţii şcolii de declamaţie, preocuparea se transforma într-o adevărată necesitate.

Care era bagajul de opere dramatice în limba romînă, de care dispunea teatrul romînesc în 1833?

În 1797 apăruse la Sibiu prima traducere romînească de teatru: drama lui Metastasio *Achileos la Schiros*, tălmăcită de Iordache Slătineanu *din limba greacă*. Întors din străinătate, poetul Iancu Văcărescu tradusese în 1817 tragedia lui Racine *Britannicus* şi mai tîrziu două piese ale unor autori vienezi: *Regulus* de Heinrich Joseph von Collin şi *Hermiona mireasa lumii celeilalte* de Fr. Wilhelm Ziegler. Despre *Regulus* aflăm că a fost jucată parţial de către elevii şcolii din Goleşti în luna aprilie 1830. În 1819 avusese loc prima reprezentaţie romînească cu *Hecuba* lui Euripide în traducerea lui A. Nănescu, precum şi o reprezentaţie cu *Avarul* lui Molière în traducerea lui Ladislau Erdeli, profesor la şcoala de la Sf. Sava. În 1830 s-a dat un spectacol cu piesa într-un act a lui Kotzebue *Ceasul de seară*, tradusă de Iancu Văcărescu. Iar în 1832 Eliade prezenta, cu elevi de la Sf. Sava sau cu tineri din casa Ghiculeştilor, scene din *Avarul* — se pare că în aceeaşi traducere a lui Erdeli (Herdelius sau Erdeliotul) — şi din *Amfitrion* în propria sa

[1] I. Eliade, *Lucrările soţietăţii filarmonice*, Bucureşti, 1835, p. 20.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

traducere. Se repetau în acel timp și diferite scene din *Fanatismul sau Mahomet proorocul* de Voltaire, în tîlmăcirea aceluiași Eliade.

Dintre aceste piese — nu multe și, mai ales, nu toate egal de valoroase — a fost aleasă, pentru prima manifestare publică a elevilor școlii de teatru a Societății filarmonice, *Fanatismul*. Și nu întîmplător.

Stăruiau încă în inima zeloșilor întemeietori ai Filarmonicii ecourile revoluționare stîrnite cu aproape 15 ani înainte de actorii greci ai teatrului de la Cișmeaua Roșie. În repertoriul acestora Voltaire avusese un loc preponderent, cu *Moartea lui Cezar*, *Meropa*, *Zaira* și chiar *Mahomet*. C. Aristia, care luase parte la aceste reprezentații organizate de domnița Ralu Caragea, păstrase desigur în repertoriul său o bună parte din aceste opere. Aminteam mai sus că repetițiile piesei *Fanatismul* (Mahomet) începuseră încă în anul 1832. Dar nu numai această îndelungă pregătire a piesei, ca o condiție a unui bun spectacol, a determinat înscrierea ei ca punct de plecare al activității publice a școlii de teatru. Reprezentarea acestei piese la primul examen al elevilor școlii avea un caracter programatic, de definire a liniilor directoare ale activității artistice a Filarmonicii. În piesă își găsiseră expresie unele idei de bază ale iluminismului, între care condamnarea fanatismului religios și a obscurantismului ca izvoare de crime oribile. Piesa proclama egalitatea oamenilor în fața vieții și a morții, combătînd criteriul nașterii și punînd în locul acestuia criteriul virtuții și al calităților personale. Atacul limpede îndreptat de Voltaire în 1736 împotriva despotismului, care se slujește de prejudecățile maselor pentru a le domina fără împotrivire, găsea ecou peste aproape o sută de ani în conștiința cărturarilor romîni progresiști, care urmăreau luminarea poporului și prin aceasta schimbarea unor așezări sociale. Vom vedea că partea cea mai valoroasă a repertoriului Filarmonicii a fost tocmai aceea în care ideile iluminismului apăreau cu mai multă claritate.

Problema formării repertoriului în limba romînă nu era de loc simplă. Trebuiau învinse încă prejudecățile multora, care socoteau limba romînă săracă și necioplită, inaptă pentru exprimarea unor ginduri și sentimente alese. Dovada capacității expresive a limbii romînești aveau să o dea tălmăcirile unor piese aparținînd dramaturgiei unor popoare cu mai îndelungată tradiție culturală. La îndemnul lui Eliade s-a pornit o adevărată campanie în care s-au angajat mulți tineri, întorși de la studii din străinătate. Și astfel, în aprilie 1836 *Gazeta Teatrului Național* putea să anunțe cititorilor săi, că « în vreme de un an limba romînească a dobîndit peste 40 de lucrări dramatice din care unele s-au tipărit, altele sînt sub tipar, și altele așteaptă teascurile vacante ca să se tipărească »[1].

Este interesant de urmărit, care au fost operele spre care traducătorii s-au îndreptat mai cu osebire. Constatăm în primul rînd orientarea traducătorilor spre lucrări aparținînd unor dramaturgi ai secolului al XVIII-lea francezi, germani și italieni. Lucrul își are explicația în educația primită de fiii de boieri în școala franceză, germană sau italiană și, mai mult decît atît, în fondul de idei aflat în circulație în întreaga Europă la începutul secolului al XIX-lea. E semnificativ faptul că, în materie de tragedie, făuritorii primului repertoriu al teatrului romînesc nu s-au adresat cu precădere nici anticilor, nici clasicilor secolului al XVII-lea francez, ci lui Voltaire, un epigon de fapt

[1] *Gazeta Teatrului Național*, 1836, nr. 3, aprilie, publică și lista celor 40 de piese traduse sau « compuse ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în domeniul tragediei, dar un inovator în ceea ce privește conținutul acesteia. De oriunde și-ar fi luat subiectele, Voltaire a turnat în tragediile sale ideile progresiste ale iluminismului francez. Lupta împotriva despotismului politic sau religios, victoria rațiunii umane asupra fanatismului, pledoaria pentru toleranța religioasă, pentru egalitate, le întîlnim în tragediile *Alzira sau Americanii*, în *Zaira*, în *Fanatismul* — în traducerea lui Grigore Alexandrescu *(Alzira)*, și a lui Eliade însuși *(Zaira* și *Fanatismul)*. Spre sfîrșitul anului 1836 s-a tradus și *Meropa* (de către Catinca Sîmboteanu). În lista pieselor traduse se află, ce e drept, și *Britannicus* de Racine și *Heraclius* de Corneille. Dar nu avem știre despre reprezentarea lor. S-au jucat în schimb tragediile lui Alfieri *Virginia* și mai tîrziu *Saul*, al căror caracter ascuțit politic pe aceeași linie a luptei patriotice și antifeudale (mai ales în *Virginia*) răspundea năzuințelor epocii.

Tragedia nu era însă genul preponderent în repertoriu. Comedia se afla, dimpotrivă, la loc de cinste, reprezentată îndeosebi prin Molière, ca unul care, prin atitudinea sa critică la adresa aristocrației și în același timp a burgheziei, și-a depășit secolul. Găsim în lista pieselor traduse: *Vicleniile lui Scapin*, tradusă de C. Rasti, *Amorul doctor*, tradusă de M. Florescu, *Prețioasele* — de Ion Ghica, *Bădăranul boierit* (Burghezul gentilom) — de Ion Voinescu II, *Zgîrcitul* (Avarul) — de I. Roset, *Sicilianul sau Amorul zugrav* — de St. Burchi, *Doctorul fără voie* tradusă de același maior I. Voinescu II, ca și *George Dandin* (sau *Bărbatul cornat în părere*), *Silita căsătorie*, tradusă de C. Aristia, *Bolnavul imaginar* și *Domnul de Pourceaugnac*, — de Gr. Grădișteanu fiul, *Les amants magnifiques* — de C. Rasti. Amintim de asemenea de traducerea lui Eliad, *Amfitrion*, necuprinsă în această listă, dar tipărită și ea în 1835 tot în tipografia lui Eliad. Față de numărul însemnat al traducerilor din Molière ne surprinde lipsa din rîndul acestora a unor piese de rezistență din repertoriul molieresc, ca de pildă *Femeile savante*, *Don Juan*, *Mizantropul* și mai ales *Tartuffe*.

Dar faptul nu e întîmplător. Chiar de la început se vădesc în orientarea repertoriului două tendințe între care contradicțiile se vor adînci, pe măsură ce activitatea teatrului Filarmonicii va înainta: tendința spre un repertoriu educativ, pătruns de idei progresiste, și aceea spre un repertoriu distractiv, lipsit din ce în ce mai mult de idei, sau propagînd idei retrograde și de o moralitate dubioasă. Aceste tendințe reflectă desigur contradicțiile existente chiar în cadrul Societății filarmonice, între grupurile aparținînd unor forțe sociale diferite. Ele se datoresc desigur și insuficientei experiențe și pregătiri culturale a celor care conduceau destinele primului teatru românesc.

Iată de ce bunele intenții cu care au plecat la drum întemeietorii Societății filarmonice n-au putut fi realizate pînă la capăt. Repertoriul a căpătat un caracter pestriț, lucrările de valoare amestecîndu-se cu altele, de un gust îndoielnic. În timp ce tragedia se juca din ce în ce mai puțin, comedia de bună calitate ceda la rîndul ei locul farselor gratuite, traduse sau adaptate într-o limbă neliterară, neartistică.

Este semnificativă pentru orientarea repertoriului prezența masivă a unui dramaturg mediocru, care s-a bucurat însă la un moment dat de un renume și un succes european, August von Kotzebue. Cînd din 40 de piese, cinci sînt luate din opera aceluiași autor, înseamnă că prezența lui în repertoriu nu mai e o simplă întîmplare. După *Ceasul de seară*, piesă într-un act

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

reprezentată în 1830, Iancu Văcărescu a mai tradus și *Grădinarul orb* sau *Aloiul înflorit*, « comedie cu cîntece în două acte » [1], de fapt o dramoletă sentimentală, în care există unele slabe accente de protest social, în scenele în care juna Blandina, fiica arendașului, se împotrivește dorinței agresive a moșierului. Dar valoarea artistică mediocră a piesei nu putea servi educării gustului unui public încă neformat, ca acela care frecventa spectacolele teatrului romînesc. Ce să mai vorbim de comedia *Stefu nerod* sau *Ce știi aceasta la ce e bună* (Wer weiss wozu das gut ist), în care se propovăduiește adulterul ca singura metodă pentru rezolvarea deosebirilor de clasă socială în dragoste? Ba, pentru a avea mai mult efect în public, traducătorul I. Nițescu adaptează acțiunea și numele personajelor la realitățile romînești, numindu-i Catrina, Meșteru' Pușculiță, Jupîn Chiete și Jupîn Buflea [2]. Cu totul lipsită de conținut, « una din piesele cele mai neserioase ale lui Kotzebue» [3], este comedia *Încurcătura* jucată de mai multe ori de elevii școlii Filarmonice. Este o comedie de situații, în care autorul « încîntat de virtuozitatea păpușeriei sale... nu mai lasă în figuri principale nici o umbră de realitate » [4].

Mai atenți și mai bine orientați decît conducătorii Filarmonicii romînești, conducătorii gazetei rusești *Curierul dramatic*, care apărea la Moscova în 1808, au dus o campanie violentă împotriva pieselor lui Kotzebue, care la un moment dat avuseseră succes și în Rusia. Teatrul rusesc s-a văzut eliberat mult mai de vreme decît al nostru de operele « imorale și lipsite de gust » ale fostului poet al curții imperiale austriace.

În lista pieselor lui Schiller traduse se află *Intriga și amoru*, în tălmăcirea lui Ion Cîmpineanu, care se arată astfel animat de ideile progresiste ale celei mai bune părți a Filarmonicii. Dar de jucat se joacă *Nepotul în locul unchiului* (Der Neffe als der Onkel), o comedie ușoară, bazată pe situații facile, în care travestiul și qui-pro-quo-ul joacă rolul principal, și în care nu întîlnim nici o idee de seamă.

Mai sînt, de altfel, și alte piese care figurează printre cele traduse și tipărite sau în curs de tipărire, și despre a căror reprezentare nu avem cunoștință. Printre acestea, în afară de tragediile pomenite, se află *Matilda* « compusă » de D. Cezar Bolliac, *Marino Faliero* de Byron, tradusă de Ion Eliade, *Meropa* de Voltaire, *Turcaret* de Lesage, tradusă de St. (sau I?) Burchi etc.

Foarte des s-au jucat în schimb comediile pomenite și, mai ales, *Actorul fără voie* și *Triumful amorului*, ambele « compuse » de E. Winterhalder. Să fie acestea oare acele « bucăți originale » pe care Eliade le anunța în articolul introductiv la repertoriu? Ne-am mira, deoarece tocmai caracterul original le lipsește. Cea dintîi este mai mult un pretext pentr-o performanță actoricească, înfățișînd același personaj în diverse travestiuri: un director de teatru, invitat la moșia unui conte (?), pentru a da o reprezentație cu trupa sa, și pus într-o situație delicată din pricina întîrzierii trupei, improvizează un șir de dialoguri cu vătaful contelui, apărînd în fața acestuia în diverse ipostaze (ca slujnică, actriță, decorator, valet și poet). Acțiunea e prea puțin legată de realitatea concretă a teatrului din țara noastră. Cît despre *Triumful amorului*, este un vodevil imitat după cele străine. Personajele

[1] *Gredinaru orb sau Aloiul înflorit*, comedie cu cîntece în două acte, tradusă de D. Marele Logofăt I. Văcărescul, Bucuresci, 1836.

[2] *Ștefu nerod sau Ce știi aceasta la ce e bună*, farsă într-un act, după a lui Kotzebue, tradusă de I. Nițescul, Bucuresci, 1835.

[3] G. Bogdan Duică, *Traducătorii lui Kotzebue în Romînia*, București, 1900.

[4] *Ibidem* p. 194.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sînt italiene și se numesc în mod convențional Fabricio, Amalia, Evelina, Valerio, Zerlina, Lindor (personajul cu acest nume e pescar), Ninetta, Pedro etc. Intriga este astfel țesută încît în cel mult o oră se pun la cale nu mai puțin de patru căsătorii. Așadar nimic « original ».

Acesta este probabil motivul pentru care N. Iorga afirmă [1] că cele două piese ale lui Winterhalder ar fi « traduceri din literatura poporului său » (german), fără însă să indice autorii eventuali ai originalelor. Textul tipărit al pieselor atestă paternitatea integrală a lui Winterhalder [2].

Dar dacă în repertoriul publicat de *Gazeta Teatrului Național* nu găsim nici o lucrare cu adevărat originală, cu atît mai mult ne surprinde absența din acest repertoriu a comediei lui Facca *Franțuzitele* sau *Comodia vremii*, scrisă încă în 1833 și jucată, se pare [3], în 1835.

În lipsa lucrărilor originale, traducătorii încercau să satisfacă dorința publicului de a vedea fapte și oameni din țara sa, prin unele adaptări și localizări ale pieselor, care însă nu totdeauna erau din cele mai fericite, ca de pildă în *Ștefu nerod*, despre care am vorbit. În *Grădinarul orb* sau *Aloiul înflorit*, Iancu Văcărescu adaptează niște cîntece la specificul romînesc, punîndu-l pe Spitz, valetul (« camerierul ») stăpînului de moșie, să cînte așa:

« Țărăncute, mocăncuțe
Pe lîngă cimpoiu se'nșiră
Toți la horă dau năvală!»

(acțiunea se petrece în Germania !) I. Voinescu II l-a făcut pe M. Jourdain al lui Molière « boier pămîntean, cu moșii, cu grămătici și cu morari ».

Bineînțeles că alături de asemenea « prelucrări » existau în repertoriu și piese într-o traducere corectă, uneori chiar frumoasă, ca de pildă *Alzira* lui Voltaire în traducerea lui Gr. Alexandrescu. Dar nu aceasta e problema. Poate că s-ar cere un studiu separat asupra primelor traduceri de teatru romînesc, pentru a se determina rolul lor în formarea limbii romîne literare.

Aici însă ne interesează îndeosebi evoluția repertoriului Filarmonicii, de la începutul glorios cu *Fanatismul*, la farsele și melodramele din ultimul an de activitate. În presa vremii au apărut articole în care se deplîngea decadența repertoriului Filarmonicii. În *Cugetări asupra teatrului* [4], I. Voinescu II se plînge de dispariția tragediei din repertoriu, și de înlocuirea ei, ca și a comediei, cu acest « monstru mic » ce se cheamă vodevil. Cît despre vodevilurile romînești, el socotește o greșeală « ideea stravagantă a Soțietății filarmonice de a da nume de vodevil la niște comedii cu cîntece furate de la cutare și cutare operă italienească sau franțozească ». Și nu putem să nu-i dăm dreptate, cînd ne gîndim că în *Triumful amorului* se auzea la un moment dat aria « *una voce* » pe care o presupunem a fi aceeași cu aria din *Bărbierul din Sevilla* de Rossini (« Una voce poco fa »). Același I. Voinescu trimisese cu puțin timp înainte o scrisoare Societății filarmonice în care critica repertoriul de opere al trupei germane, socotindu-l lipsit de valoare educativă, și-și amintea cu înduioșare de emoția nobilă pe care i-o pricinuise spectacolul *Fanatismul*.

---

[1] N. Iorga, *Istoria literaturii romîne, sec. XIX*, Buc., p. 133.

[2] Enrich Winterhalder, *Triumfu amorului*, comedie vodevil într-un act, Buc., 1836; idem, *Actorul fără voie*, comedie într-un act, Buc., 1856.

[3] Florin Tornea, *Primii noștri dramaturgi*, Buc., 1956, p. 90.

[4] I. Voinescu, *Cugetări asupra teatrului*, în *Gazeta Teatrului Național*, 1836, nr. 5, mai.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Semnificativ din mai multe puncte de vedere este articolul lui Barbu Catargiu, care discută valoarea repertoriului în strîns raport cu valoarea artei interpretative și cu menirea actorului în societate. Scris pe un ton patetic, articolul condamnă orientarea greșită a repertoriului Filarmonicii spre farsă și comedie, recomandînd stăruitor revenirea la tragedie și dramă, singurele în stare să facă educația poporului, după autorul articolului. Sînt cunoscute următoarele rînduri din articolul lui Barbu Catargiu: « Priviți teatrul o școală de moral și veți găsi pe actori mîndri de a fi profesori norodului și veți avea și actori buni. Faceți pe actorul romîn să meargă singur îmbulzit de sine înnecat în lacrămi pe amvonul său, să învețe, să înduplece, să miște inimile, să pornească lacrămile, să se simță fericit și mîndru de profesia lui » [1]. Acest îndemn spre un repertoriu serios și educativ era binevenit și el nu făcea decît să amintească țelurile înalte pe care Filarmonica și le propusese la înființarea sa. Dar alături de aceste juste afirmații, B. Catargiu neagă posibilitatea educativă a comediilor oricare ar fi ele. Ministrul conservator de mai tîrziu pare să se teamă de pe acum de împunsătura ascuțită a satirei (« Lăsați dar, voi fii ai acelor mari domnitori ai lumei, bufoneria, lăsați satira pe seama acelor suflete înghesuite » ⟨?⟩ — « Satira mai mult mușcă decît face bine, și rumînul a fost destul mușcat, acum cere folos și va să se vindece ») și pledează pentru o dramaturgie pașnică și duioasă, muiată în lacrimi tămăduitoare. Piesa care a stîrnit emoția și entuziasmul lui B. Catargiu, provocîndu-i scrierea articolului, nu este alta decît *Misantropia și pocăința* de Kotzebue, reprezentată de elevii Filarmonicii spre sfîrșitul anului 1836. Cît de mult trebuie să fi decăzut repertoriul școlii Societății filarmonice, cît de departe trebuia să fi rămas în urmă gustul adevăratei tragedii, pentru ca B. Catargiu să închine « slavă nemuritoare autorului german și cinste și recunoștință traducătorului romîn pentru frumoasa sa alegere și norocita traducție ! » (traducătorul era I. Voinescu II, cel ce criticase la rîndul său repertoriul Filarmonicii). Așadar, modelul pe care acești oameni, « bine intenționați » îl prezentau, opunîndu-l repertoriului de strînsură la care se ajunsese, era această melodramă siropoasă, în care o baroană, vinovată de a-și fi înșelat soțul, își ispășește vina trăind cîțiva ani în singurătate și acte de binefacere, și sfîrșește prin a fi iertată de soțul mărinimos, care la rîndul său se dedicase singurătății și binefacerilor. Meritul traducătorului era de a fi eliminat din piesa lui Kotzebue unele pasaje în care se combăteau cîteva idei liberale ale timpului. Dar, în rest, piesa nu aducea nimic în plus față de, să zicem, comedia lui Alex. Duval *Junețea lui Charles II*, în care se încerca, printr-o păcăleală, să se aducă pe calea cea dreaptă un prinț strengar.

Explicațiile acestei situații sînt desigur numeroase. Trebuie să ne gîndim la condițiile generale în care a luat naștere școala de teatru a Societății filarmonice, greutățile pe care le-a avut de întîmpinat în tot timpul activității sale: lipsa de sprijin a cîrmuirii, care manifesta un evident dispreț față de manifestările artistice ale Filarmonicii; cultura încă insuficientă a conducătorilor școlii, care nu avuseseră totdeauna contact cu cele mai valoroase opere ale altor țări (de pildă, cultura germană a pătruns la început la noi mai ales prin filiera vieneză, oferindu-ne operele unor autori de-a doua mînă, ca Ziegler, Collin sau Kotzebue); influența trupelor străine, al căror repertoriu nu era alcătuit din operele dramatice cele mai bune ale țării respective,

[1] Barbu Catargiu, *Teatru Național*, în *Gazeta Teatrului Național*, 1836, nr. 12.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ci adesea tot din vodeviluri și melodrame, genuri gustate de un public neformat; publicul însuși, nepregătit pentru a putea simți frumusețile unei mari tragedii.

Căci din cine se compunea publicul care frecventa spectacolele Filarmonicii? Îndeosebi din oameni care acum luau primul contact cu cultura, negustori, meseriași, poate micii boieri. Marea boierime și dregătorii țării nu frecventau decît spectacolele străine. Ofițerii aveau chiar poruncă « să cerceteze teatrul nemțesc fără de a-l înțelege », spune Timotei Cipariu, povestind « despre zăticnirea ce pătimește teatrul romînesc din partea stăpînirii, care cu totul favorisește pre nemți și pre romîni de tot îi desprețuiește zicînd că ce poate să auză cineva de la Romîni? »[1]. Burghezia parvenită maimuțărea în totul purtările boierimii retrograde și cosmopolite, evitînd să meargă « La un loc unde băcanii și cismarii toți alerg », unde « Din cele mari pînă astăzi știu că nici una n-a fost », unde « Romînii pe Jean îl numesc Ion », și unde « Romînii cînd sînt pe șenă, știi, ca oamenii vorbesc », în timp ce « cînd nemții se arată par că tună și trăznesc ». Nu... Asemenea persoane preferau să adoarmă *de plezir* fără să înțeleagă nimic la opera nemțească, numai pentru că a te duce acolo era socotit « *de bon ton* » — cum spune făcînd haz de necaz Costache Facca în ale sale *Conversații*.

La toate acestea se mai adăuga un factor important, ce impunea alegerea unui anumit repertoriu, care să nu dea multă bătaie de cap: cenzura. Cu mare greutate, după desființarea Filarmonicii, a izbutit C. Aristia să pună în scenă tragedia *Saul* de Alfieri, încercînd să ridice din nou nivelul cultural al teatrului romînesc, readucîndu-l la rosturile lui demne. N-a putut s-o reprezinte decît de trei ori, din pricina intrigilor țesute în jurul teatrului romînesc. *Britannicus* de Racine nu putuse să o reprezinte, din pricina prigonirii traducătorului de către stăpînire (I. Văcărescu), iar *Brutus* de Voltaire fusese socotită « prea revoluționară »[2]. În 1837 se reprezentase *Sărbătoare romînească*, a lui Eliade (reprezentația s-a dat la 30 august). Lucrarea are meritul de a fi adus pe scenă unele idei și probleme care circulau în vremea aceea în societatea romînească, între altele, ideea emancipării țiganilor, socotiți pe nedrept « inferiori ».

Cu mari slăbiciuni, îndeosebi în partea a doua a activității sale, oglindind contradicțiile și caracterul șovăielnic al intelectualilor burghezi romîni, repertoriul Societății filarmonice a avut o însemnătate hotărîtoare în dezvoltarea teatrului și a culturii romînești.

Prin cea mai valoroasă parte a sa, acest repertoriu a definit de la început caracterul teatrului romînesc ca tribună de luptă națională și socială. El a exprimat tendințele progresiste ale intelectualității romînești prepașoptiste. În al doilea rînd, a afirmat definitiv capacitatea limbii romînești de a se mlădia pentru a exprima gînduri și sentimente complexe și subtile. Prin urmare, repertoriul se dovedea un factor de bază pentru îndeplinirea rolului social educativ al teatrului. Și prin aceasta, a atras atenția asupra necesității creării unui repertoriu original, inspirat din realitățile țării. El a contribuit, desigur cu toate limitele sale, la formarea unui public pentru viitorul teatru romînesc. A contribuit la începuturile formării unei școli romînești de teatru.

---

[1] Timotei Cipariu, *O călătorie în Muntenia la 1836*, în *Prietenii istoriei literare*, vol. I, București, 1931, p. 355.

[2] D. C. Olănescu, *Societatea filarmonică*, în *Literatură și arta română*, vol. III, 1898, p. 95.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ОТНОСИТЕЛЬНО РЕПЕРТУАРА ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ ПРИ БУХАРЕСТСКОЙ ФИЛАРМОНИИ 1833—1837 ГОДОВ

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Обязательное составление репертуара, предусмотренное Уставом Общества Филармонии, указывает на понимание и заботу руководителей первой организованной театральной ячейки о судьбе будущего национального театра.

Для первого публичного представления, данного учениками драматической школы Общества Филармония, знаменательным является выбор пьесы Вольтера « Фанатизм или Магомет », взятой из довольно скудного багажа пьес, переведенных в то время (1833) на румынский язык. Фундаментальные идеи французского иллюминизма, представленные в трагедиях Вольтера, находили отклик в сознании небольшого числа румынских интеллигентов, которые стремились к народному просвещению и, при его посредстве, к перемене социального строя.

Присутствие в репертуаре мольеровской комедии, а также трагедии Альфиери с характерной для нее патриотической и антифеодальной борьбой, соответствовало идеологическим стремлениям эпохи.

Вскоре, однако, появляется другое течение в ориентации репертуара Филармонии, которое выдвигает на сцену пьесы легкого жанра, безидейные, сомнительной этики и вкуса. Наличие этих двух течений отражает противоречия, существующие в самом обществе между его различными социальными слоями. Упадок репертуара объясняется также встреченными препятствиями со стороны правительства, и, кроме того, отсутствием сознательной публики.

Более ценные пьесы репертуара Общества Филармонии произвели серьезный сдвиг в переводной литературе, оказав воздействие на развитие румынского языка и определив характер национального театра как трибуны национальной и социальной борьбы.

QUELQUES CONSIDÉRATIONS SUR LE RÉPERTOIRE THÉÂTRAL DE L'ÉCOLE PHILHARMONIQUE DE BUCAREST (1833 - 1837)

RÉSUMÉ

La constitution d'un répertoire dramatique, obligation prévue par l'art. 20 du Réglement de la Société Philharmonique, témoigne du discernement des dirigeants de ce premier noyau d'un théâtre organisé et de leur souci de l'avenir d'un théâtre national roumain.

Dans l'assez pauvre bagage de pièces traduites en roumain en 1833, la tragédie de Voltaire « Mahomet ou le Fanatisme» fut choisie pour la première représentation publique, donnée par les élèves de l'école dramatique de la Société Philharmonique. Choix significatif, car les idées fondamentales de l'illuminisme français, qui inspiraient les tragédies de Voltaire, éveillaient un écho chez les quelques intellectuels roumains désireux d'éclairer le peuple et d'apporter certains changements à l'ordre social existant.

De même, l'inscription au répertoire des comédies de Molière et des tragédies d'Alfieri, avec leur caractère de lutte patriotique et antiféodale, répondait aux tendances idéologiques de l'époque.

Bientôt pourtant, un deuxième courant se fit jour dans la composition du répertoire, donnant le pas aux pièces purement distrayantes, dépourvues d'idées, d'un goût contestable et d'une morale douteuse.

L'existence de ces deux courants reflète les contradictions qui se manifestaient dans le sein de la Société Philharmonique, entre membres appartenant à des classes sociales différentes. La lente dégradation du répertoire eut en outre pour causes les difficultés suscitées par le gouvernement et l'absence d'un public cultivé. Néanmoins, grâce aux pièces de valeur inscrites à son répertoire, la Société Philharmonique imprime un vigoureux élan à l'œuvre de traduction, contribuant par là au perfectionnement de la langue roumaine et surtout à faire du théâtre une tribune pour la lutte nationale et sociale.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MUZICĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOUA CREAŢIE ROMÎNEASCĂ DE OPERĂ

de MIHAI RĂDULESCU

În dezvoltarea culturii noastre socialiste, arta, prin recunoașterea rolului său social, este învestită cu cele mai eficiente posibilităţi de a-și împlini menirea, de a pătrunde în mase și a le educa. « Arta aparţine poporului. Ea trebuie să pătrundă adînc în masele cele mai largi de oameni ai muncii; trebuie să fie pe înţelesul acestor mase și iubită de ele » (*V. I. Lenin*). Constatarea aceasta de ordin general se aplică din plin și în domeniul muzicii: principalele probleme care se pun în privinţa creaţiei muzicale — realismul socialist, accesibilitatea, legătura cu melosul popular, reflectarea veridică a realităţii și deci tematica contemporană etc. — sînt legate de recunoașterea rolului ei social și a capacităţii sale de a acţiona asupra maselor. Iar dintre toate genurile muzicale, opera este cea care răspunde în cel mai înalt grad acestei meniri. Întreaga ei istorie o dovedește și nu întîmplător opera rusă a secolului al XIX-lea a fost denumită « o tribună revoluţionară » : într-adevăr, ea a vehiculat ideile înaintate ale vremii și a adus o însemnată contribuţie la pătrunderea lor în masele marelui public.

Muzica nu poate fi considerată în afară de baza sa materială, de publicul căruia i se adresează. Dacă muzica de cameră sau, în general, muzica instrumentală presupune o anumită familiarizare, o educaţie muzicală, opera — sinteză a mai multor arte — găsește un fond aperceptiv chiar la publicul lipsit de educaţie muzicală, fiindcă îi oferă acţiunea scenică, decorul, poezia. Într-adevăr, în operă nu este vorba numai de fuziunea între muzică și cuvînt și de puterea expresivă a glasului omenesc — elemente pe care le întîlnim și într-alte genuri vocal-simfonice precum oratoriul sau cantata; ci și de acţiunea scenică, de acea actualizare a unor imagini dramatice, care oferă cel mai fidel, cel mai apropiat corespondent al vieţii reale. Nicăieri legătura între viaţa trăită aievea și între reflectarea ei artistică nu apare în chip atît de evident, de explicit și convingător, ca în actul complex al acţiunii scenice; iar cînd i se adaugă și muzica, puterea sa devine cu atît mai mare.

Astfel, adîncul răsunet pe care genul operei îl găsește printre ascultători se explică în primul rînd prin legătura ei extrem de strînsă cu viaţa, cu concretul, cu realitatea. Legătura aceasta poate fi urmărită, firește, și la genurile

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

muzicale aparent mai abstracte: un cvartet de Beethoven, o sonată de Schumann, au un cuprins bogat de adevăr omenesc și spun multe, celui ce știe să le asculte, despre autorii lor, despre epoca istorică, despre problematica, frămîntările și năzuințele ei. Dar în operă lucrurile se petrec mai limpede încă, se impun cu o evidență totală, datorită tocmai mijloacelor ei complexe ce găsesc multiple ecouri în fondul aperceptiv al ascultătorilor. *Nunta lui Figaro*, *Fidelio*, *Freischütz*, *Oneghin*, *Boris Godunov* — iată cîteva nume pe care e destul să le enunțăm, ca să avem în minte imagini concrete ale unor anumite epoci cu toate aspectele lor, de la relațiile sociale pînă la particularitățile psihologiei personajelor.

Iată deci că opera, prin însăși structura ei specifică, este menită să reflecte într-un grad înalt contemporaneitatea. Căci realitatea concretă pe care compozitorul o exprimă, dacă este una autentică, este în primul rînd aceea a propriei sale epoci și societăți: este izvorîtă din propria sa viață, împletită la rîndul său cu viața celorlalți oameni, participînd la bucuriile și amărăciunile, la nădejdile și temerile lor, la lupta cu adversitățile și la izbîndă. Chiar cînd acțiunea unui opere e situată într-un trecut uneori depărtat sau legendar, ea exprimă, pe această cale mai metaforică, o realitate contemporană cu muzicianul: *Nabucodonosor*, *Hernani* sau *Balul mascat* erau afirmări hotărîte ale idealului de eliberare națională pe care Verdi îl împărtășea cu intelectualitatea italiană a vremii, după cum toată aparatura mitologică a *Tetralogiei* îmbrăca în fond o pledoarie pentru condiția artistului nedreptățit de o societate filistină.

Era firesc astfel să se pună din plin problema legăturii dintre operă și contemporaneitate. În condițiile orînduirii socialiste nu mai poate fi vorba de obstacole în calea unei exprimări directe a ideilor și năzuințelor omenirii contemporane, care să impună o cale ocolită. Astfel opera devine actuală în înțelesul cel mai deplin și mai explicit al cuvîntului — participînd direct la lupta socială a maselor, la transfigurarea socialistă a vieții. Opera actuală va fi în primul rînd inspirată de-a dreptul din realitatea contemporană, în tot ce are ea mai esențial și mai elocvent; în al doilea rînd — ca un corolar firesc — va fi nouă prin limbajul ei, găsind soluții ingenioase, pe măsura conținutului nou pe care urmărește să-l exprime.

Iată o sarcină pe cît de măreață, pe atît de complexă și grea. Nu este ușor lucru, să găsești un echivalent muzical unor realități atît de noi, neexplorate în trecut; să ieși din tiparul dramei istorice sau lirico-psihologice, pentru a aborda eroii zilelor noastre, cu un limbaj care să le fie adecvat; să exprimi ideile înaintate ale timpului, fără a le reduce la schematism, ci păstrîndu-le toată căldura vieții. În muzica sovietică, opera continuă să fie un subiect de preocupare necontenită — tocmai pentru că se consideră că cea mai mulțumitoare soluție nu a fost încă găsită. Cu toate succesele pe care le-au marcat opere ca: *Semion Kotko* și *Război și pace* de Prokofiev, *Pe Donul liniștit* de I. Dzerjinski, *Familia lui Taras* de Kabalevski, *Mama* de Hrennikov și altele — publicul așteaptă și compozitorii pretind de la ei înșiși realizări mai depline încă în acest domeniu al operei contemporane. Cu atît mai mult se pune problema pentru o școală muzicală cu un trecut recent și cu o experiență nu tocmai bogată pe tărîmul operei, cum este școala românească.

Să aruncăm o privire asupra creațiilor de operă apărute la noi în decursul ultimilor ani, în lumina ideilor expuse mai sus, adică din punctul de vedere al contemporaneității.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cea dintîi dintre aceste creaţii, în ordine cronologică, este de fapt o versiune nouă (1950) a unei lucrări scrise cu 20 de ani înainte: O *noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu. Ea poate fi revendicată însă pentru perioada mai recentă, nu numai prin faptul refontei ei, ci şi prin acela că aduce incontestabile elemente noi în istoria operei romînești. Este o comedie muzicală care biciuiește moravurile epocii din ultimele decenii ale secolului trecut: ipocrizia, fanfaronada, meschinăria şi obsesia interesului personal ascuns sub înalte principii patriotice şi morale — fenomene care ţin de demagogia liberală burgheză. Tot ceea ce Caragiale a prins cu ochiul său necruţător şi a fixat cu pana lui ascuţită, Paul Constantinescu a izbutit să transpună în muzică. Personajele sînt plastic caracterizate: grosolănia lui Jupîn Dumitrache şi sentimentalismul lînced al consoartei sale; frivolitatea Ziţei şi bonjurismul ridicul al lui Venturiano; demagogia lui Chiriac; şmecheria ucenicului Spiridon. Nu e vorba însă de o galerie de portrete statice, ci de o acţiune care curge firesc, într-un ritm foarte viu, realizînd momente de dinamism muzical excepţional de reuşite. Poziţiile reciproce ale personajelor se definesc limpede în desfăşurarea acestei acţiuni. Totul are precizia, claritatea de contur, pertinenţa textului caragialesc — care de altminteri este păstrat cu fidelitate, în afară de prescurtările necesare.

Astfel, cu *Noaptea furtunoasă* ne aflăm pe tărîmul satirei sociale, neabordat mai înainte în muzica romînească (singura « operă-comedie » preexistentă — *De la Matei Cetire* de I. Nona Ottescu, pornea de la un comic exterior, de situaţii). Şi se poate afirma că în acest gen — nu tocmai frecvent nici în muzica universală, de altminteri — Paul Constantinescu a obţinut o incontestabilă reuşită. El a ştiut să găsească forma muzicală adecvată ţelului propus: un recitativ cu « aluzii melodice», un fel de arioso, care nu este nici « secco », dar nici nu îngreunează o clipă măcar acţiunea, prin vreun moment static. Construcţia de ansamblu a operei — avînd acest caracter fluent şi natural, este în acelaşi timp înscrisă într-o formă logică şi închegată — un fel de scherzo mare: formă foarte potrivită în raport cu tema şi caracterul operei. O altă cerinţă a genului satiric, superior realizată aci, este marea precizie în localizarea, în delimitarea prin mijloace muzicale a acţiunilor şi persoanjelor. Paul Constantinescu a făcut apel cînd la intonaţiile populare, cînd la cele « de salon », cînd la cîntecul de mahala, cînd la romanţă, pentru a întruchipa muzical diferitele aspecte ale societăţii bucureştene din epoca respectivă. De reţinut, în această privinţă, utilizarea genului romanţei. Este primul caz în care se întîlneşte citarea « cîntecului orăşenesc » în forma lui autentică, într-o operă romînească. Un caz destul de special, e drept — compozitorul reluînd aci intenţiile parodistice pe care le arătase şi altă dată, în suita *Din cătănie*. Dar « specială » este de bună seamă opera însăşi; după cum spuneam mai înainte, ea aparţine unui gen destul de puţin frecvent, satira socială alcătuind arareori o temă de operă. Nu există aci personaje pozitive: « pasiunile » nu sînt luate în serios; conflictul dramatic se resoarbe în comic. Dar, după cum afirma Anatol Vieru în studiul său din revista *Muzica* (nr. 3,1956), « opera aceasta este un caz excepţional... şi o lucrare excepţională ». Iar valoarea ei nu constă numai în reuşita meşteşugărească, ci în faptul că aduce acele cîteva elemente noi, legate de însuşi genul satirei sociale, pe care le-am pomenit mai sus.

Că însuşi compozitorul nu înţelegea să rămînă în limitele acestui gen o dovedeşte opera sa ulterioară: *Pană Lesnea Rusalim* (1956). Din multe

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

puncte de vedere, opera aceasta se situează la un pol opus față de O *noapte furtunoasă*. În libretul datorit lui Victor Eftimiu nu se mai găsește nici urmă de elemente satirice. Ne aflăm la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, într-una din cele mai apăsătoare epoci din trecutul poporului romîn: asuprirea dinafară, dominația turcească sub forma ei cea mai umilitoare — aceea a domniilor fanariote — își dă mîna cu împilarea boierilor slugarnici și nesățioși. Acțiunea operei aduce în scenă pe spătarul Pană Lesnea Rusalim, figură nobilă și demnă, care ia apărarea poporului asuprit împotriva domnului Mavromihale, împotriva logofătului Miriște, împotriva egumenilor și ispravnicilor. Pentru că a condus pe țărani în codru, în haiducie, pentru că i-a îmbărbătat împotriva boierilor și a turcilor, Rusalim va pieri ucis mișelește, nu fără a avea bucuria să vadă poporul răsculat pătrunzînd pînă în palatul domnesc și făcîndu-și dreptate. Astfel, compozitorul nu a căutat doar o reconstituire istorică, o evocare pitorească — pe care cădea accentul în operele noastre istorice mai vechi, de la *Petru Rareș* al lui Caudella pînă la *Alexandru Lăpușneanu* de Al. Zirra sau *Petru Cercel* de L. Teodosiu; ci a urmărit un episod al luptei pentru libertate și dreptate socială, din trecutul poporului nostru. Este o trăsătură distinctivă, caracteristică pentru tendința de a da operei, fie și cu subiect istoric, o semnificație apropiată de problemele contemporaneității.

O dată cu tematica, și factura muzicală a operei s-a schimbat. Limbajul este aci mai direct, mai accesibil, mai încărcat de sentiment și de forță expresivă. Recitativul păstrează un rol important, dar se colorează cu inflexiuni mai calde, mai emoționante, și alături de el apar forme vocale mai largi ca aria lui Rusalim din ultimul tablou, un duet de dragoste, un septet etc. De asemenea, un rol important este atribuit corului. Cîntecul corului de țărani — *Haiducie, haiducie* — alcătuiește un fel de ax muzical al operei: este un marș popular cu accente impetuoase, dîrze. De data aceasta compozitorul a mers mai departe decît în cazul romanței din O *noapte furtunoasă*, integrînd în opera sa un cîntec cu caracter « de masă », dîndu-i o funcțiune dramatică predominantă. Întregul limbaj muzical al operei de altminteri, caracterizat prin linii melodice clare, printr-o armonie și orchestrație lipsită de efecte sau obscurități, are un aspect deosebit de accesibil. Personalitatea compozitorului se recunoaște totuși în capacitatea sa de a reuni într-un ansamblu coherent o sumă de elemente muzicale de proveniență diversă, inspirate fie din melosul popular, fie din cîntul psaltic, fie din muzica orientală; în darul de a păstra echilibrul între debitul vorbit și cel muzical, de a uni intensitatea expresiei cu vivacitatea coloristică.

Trebuie adăugat însă că, în pofida acestor calități, *Pană Lesnea Rusalim* nu înseamnă o reușită totală. Opera suferă de o anumită lipsă de dinamism, de lungimi, de momente statice și de un insuficient interes dramatic. Aceste deficiențe sînt în bună măsură acelea ale libretului, care nu se menține pe o linie egală în ce privește forța de convingere și intensitatea conflictului. Personajele și acțiunile par adesea « făcute » după un tipar abstract, și nu însuflețite de o viață adevărată. Dar, după cum s-a spus adesea, tipizarea nu trebuie confundată cu schema descărnată, cu șablonul. Un libret lipsit de viață autentică, de sevă, nu poate oferi un punct de plecare satisfăcător muzicianului. Este ceea ce s-a întîmplat în acest caz: *Pană Lesnea Rusalim* rămîne o etapă interesantă în cariera lui Paul Constantinescu prin orientarea către problematica libertății și justiției sociale, prin dramaturgia clară și accesibilă, prin

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

limbajul direct și încărcat de potențial emotiv; dar este numai o etapă, care se cere dusă mai departe.

Pe o treaptă superioară de realizare artistică, în aceeași direcție, se situează opera *Ion Vodă cel Cumplit* de Gheorghe Dumitrescu. Și aci, compozitorul a ales din trecutul istoric un episod reprezentativ pentru luptele și năzuințele poporului nostru. Și aci, dramaturgia ține seamă în primul rînd de urmărirea fidelă a acțiunii, prin mijlocirea recitativului; și aci, edificiul operei se bazează în bună parte pe cor și pe cîntecul «de masă», iar limbajul muzical, cu puternică amprentă românească, este direct și accesibil. Dar, în toate aceste sensuri, *Ion Vodă cel Cumplit* merge mai departe decît *Pană Lesnea Rusalim*.

Un element important care contribuie la această reușită este calitatea libretului: de data aceasta e vorba de un conflict dramatic puternic, atingînd mari tensiuni emoționale, punînd în joc figuri umane într-adevăr vii și reprezentative, menținînd interesul spectatorului veșnic treaz. Textul — datorit regizorului George Teodorescu — este concentrat și foarte adecvat cerințelor scenice, reliefînd în chip plastic personajele și situațiile, adunate în jurul unor momente esențiale care centrează acțiunea. Titlurile celor opt tablouri sînt elocvente prin ele însele: *Noaptea pe la cîntători*, *Sosirea voievodului*, *Ispite*, *O, țară mult iubită*, *Judecata*, *Noaptea învierii*, *Furtuna*, *Moartea*. Cele trei planuri ale dramei (lupta poporului împotriva jugului turcesc; conflictul dintre Ion Vodă și boieri; între Ion Vodă și soția sa Marica) se împletesc în chip viu și ingenios, punînd în prezență pasiuni și năzuințe reale, consistente. Astfel compozitorul a avut dintru început un teren mai prielnic pentru realizarea sa.

Consecvent cu intenția sa de a depăși limitele dramei psihologice pentru a zugrăvi o adevărată frescă istorică, Gheorghe Dumitrescu a situat în centrul operei sale corul, devenit personajul principal întocmai ca în *Boris Godunov* (cu a cărui dramaturgie *Ion Vodă* are de altminteri multe asemănări). Corul este tratat în formele cele mai variate: recitative corale, arioso-uri, ansambluri mari. Trebuie remarcată mișcarea interioară a masei corale, sub forma de dialoguri între grupuri sau de recitativ colectiv — ceea ce dă corului dinamism și viață intensă.

În ce privește utilizarea cîntecului cu caracter de masă, compozitorul a recurs în mod ingenios la două cîntece vechi, din epoca feudală. Astfel desfășurarea muzicală a operei apare îmbogățită cu elementele unor cîntece de largă accesibilitate; avem de-a face cu ceea ce s-ar putea numi «idei dominante» ale întregii compoziții, care o strîng într-o puternică armătură (întocmai ca marșul din oratoriul *Tudor Vladimirescu*).

Ca și în această ultimă lucrare, Gheorghe Dumitrescu întrebuințează în *Ion Vodă* un recitativ original și foarte expresiv, derivat de-a dreptul din melosul popular românesc. Recitativul alcătuiește principalul element vocal al operei, dar se înfățișează sub o mare varietate de aspecte — de la un fel de «secco» și «parlando» pînă la recitativul dramatic, apropiat mai curînd de «arioso». Cu toată predominanța recitativului, opera cuprinde și arii și ansambluri vocale, e drept, nu prea multe la număr. Linia melodică a acestor arii și ansambluri este firească, destul de apropiată de aceea a recitativelor dramatice, așa cum se întîmplă și în opera lui Mussorgski. Și — ca și în *Boris* — se întîlnesc o sumă de motive conducătoare, în genere scurte și pregnante, care nu sînt amplu dezvoltate ca la Wagner, într-o țesătură

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

continuă, ci răsar, fie în orchestră fie împletite în recitativ, atunci cînd e nevoie pentru caracterizarea unui personaj sau a unei acțiuni. Orchestra ia parte activă la acțiune, vădind acea înclinare spre liniile îngroșate, puternice, spre efectele impresionante, specifică autorului.

Se pot găsi, și în *Ion Vodă cel Cumplit*, unele laturi discutabile: repetiții, lungimi, scăderea pe care o aduce actul IV, momente retorice, de un patetism întrucîtva exterior etc. Dar în ansamblul ei opera rămîne o realizare incontestabilă, dovedind o remarcabilă măiestrie în ce privește dramaturgia muzicală. Iar dacă modelele ilustre — și în primul rînd *Boris* — par să copleșească uneori personalitatea compozitorului, ea se revelă limpede în unele pagini ca acea pantomimă a celor doi copii, însoțită de colindul cîntat de Roxanda și de corul fetelor: exemplu de valorificare artistică originală a unor străvechi datini românești.

Un loc aparte ocupă printre creațiile românești de operă *Povestea țapului*, operă basm de Max Eisicovits (1954). Inspirată dintr-un basm al scriitorului sovietic Marșak (pe baza căruia a fost întocmit libretul de Ion Bartalis și Ilie Balea), opera aceasta aparține genului special dedicat îndeosebi copiilor — și care a prilejuit de altfel capodopere ca *Hänsel și Gretel*. Evident, dramaturgia muzicală este aci mult mai simplă, mai frustă, include momente de divertisment, de feerie și pitoresc, și ilustrează textul prin mijloace uneori exterioare. Este totuși de semnalat faptul că opera are un conflict cu un sens ideologic, chiar dacă naiv întruchipat, așa cum se întîmplă adesea în acest domeniu. Aventurile țapului — personaj harnic și devotat, care ajunge rob în împărăția tartorelui, spre a-și recîștiga în cele din urmă libertatea — concretizează, sub o formă copilăroasă, conflictul între forțele pozitive ale muncii, curajului, istețimii și cele negative ale răului, întunericului, sclaviei — cu triumful final al celor dintîi. Compozitorul s-a preocupat în chip serios de reliefarea cît mai puternică a acestui conflict, și el a găsit între altele un mijloc original, interesant dar discutabil. În prezentarea personajelor și acțiunilor « pozitive » este întrebuințat un limbaj muzical cu neta amprentă populară, inspirat mai cu seamă din folclorul ardelenesc; latura negativă a operei sale, compozitorul a materializat-o prin intonații care nu mai au acest caracter popular: o ritmică incisivă, melodii întortochiate, cromatisme etc. Fără îndoială, se obține astfel un contrast sporit, o delimitare mai netă a celor două elemente ale conflictului — pozitiv și negativ. Pe de altă parte însă, procedeul acesta, oarecum factice, atrage după sine o lipsă de unitate și pornește, în fond, de la o idee simplistă: căci într-un limbaj inspirat din cîntecul popular se pot exprima cele mai variate imagini și stări sufletești, cele mai dramatice contraste (să ne gîndim numai la Bartok !).

Povestea țapului utilizează în bună măsură tehnica leit-motivului; structura muzicală este bazată pe alternanța recitativului cu « ariette », cîntece fără mare amploare și cu un aspect simplu, pe măsura genului. Corul « satului » are un rol destul de redus și mai mult decorativ. În linii mari, opera este o creație onorabilă, fără a purta pecetea unei personalități prea puternice și fără a aduce elemente noi chiar în limitele genului respectiv.

*

Încheind această sumară trecere în revistă a creației românești de operă din ultimii ani, vom constata că ea prezintă anumite trăsături comune,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și că acestea se înscriu în tendința generală de a apropia creația muzicală de problemele contemporaneității. Fie sub forma comediei satirice, ca în *Noaptea furtunoasă*; fie sub forma dramei istorice, ca în *Pană Lesnea Rusalim* sau *Ion Vodă cel Cumplit*; fie chiar sub aceea a operei-basm — în *Povestea țapului* — se pun probleme sociale, conflictul angajînd poziții ideologice, mai net conturate (ca în cele două opere « istorice ») sau mai difuze (ca în celelalte două). O dată cu aceasta, structura muzicală însăși a operei evoluează, depășind tot mai mult conceptul operei convenționale, de « numere », orientîndu-se spre un tip de operă care să reflecte cu fidelitate și veridicitate acțiunea, conflictul dramatic. Se dă astfel un rol primordial recitativului menit să asigure și continuitatea și firescul acțiunii, fără să se renunțe însă la importanța elementului melodic, vădită atît în îmbogățirea muzicală a recitativului însuși cît și în arii, arioso-uri, ansambluri. Urmărirea acțiunii nu duce la destrămarea construcției de ansamblu a operei, ci dimpotrivă la căutarea unor forme muzicale adecvate conținutului — ca acea formă de scherzo în *Noaptea furtunoasă*. Corul tinde să ia o importanță predominantă (mai ales în dramele istorice) ca exponent al colectivității; și, îndeosebi prin mijlocirea lui, își face loc în dramaturgia operei cîntecul cu caracter de masă, sporind accesibilitatea și forța emoțională directă care alcătuiesc un țel permanent al compozitorilor noștri de operă.

Aceste trăsături pozitive ale creației romînești de operă nu sînt însă deajuns pentru ca să ne închipuim că lucrurile stau, în acest domeniu, cum nu s-ar putea mai bine. În primul rînd, trebuie remarcat numărul redus al operelor: patru lucrări [1] (dintre care una de proveniență mai veche, și alta de un gen cu sferă limitată) în decurs de peste un deceniu înseamnă destul de puțin. În al doilea rînd, deși aceste opere reflectă într-o anumită măsură o problematică legată de năzuințele contemporaneității, o fac într-un mod indirect, metaforic, prin mijlocirea trecutului istoric, al satirei sau al basmului. Dacă, după cum s-a arătat, clasicii erau obligați adesea să recurgă la asemenea procedee, din pricina cenzurii și a ostilității cercurilor conducătoare — în lumea socialismului asemenea obstacole nu mai există. Tema contemporană poate fi exprimată direct, explicit, fără înconjur. Este drept că lucrul prezintă multe dificultăți, după cum remarca o dată Serghei Prokofiev: « Una e să-i pui să cînte arii de operă pe eroii din secolele trecute, oameni cu peruci, haine de catifea, pantofi cu catarame; în cazul acesta toate convenționalismele teatrului de operă nu prezintă dificultăți pentru compozitorul contemporan. Cînd însă prezinți în operă un erou actual, un om al nostru care se exprimă în limbaj contemporan, poți ușor să aluneci și să păcătuiești față de adevărul artistic ».

Aceste greutăți constituie desigur o explicație, ele nu sînt însă de natură a determina pe compozitori să renunțe la oglindirea actualității în operele lor. Un punct de plecare în această privință îl poate alcătui creația literară contemporană. Literatura noastră din ultimii ani se poate mîndri cu realizări ca *Morometii* de Marin Preda, *Cronica de familie* de Petru Dumitriu, *Desculț* de Zaharia Stancu, *Străinul* de Titus Popovici și altele. Chiar temele istorice au căpătat altă configurație și alt sens în creații magistrale ca *Nicoară Potcoavă* de Mihail Sadoveanu sau *Un om între oameni* de Camil

[1] Li se adaugă opera *Decebal* de Gheorghe Dumitrescu, pe care autorul a terminat-o, dar care n-a fost încă reprezentată.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Petrescu. De la asemenea realizări ar putea porni muzicienii, pentru a găsi tematica unor opere cu adevărat contemporane. Și, o dată cu acest nou conținut, ei vor găsi desigur și noi mijloace de expresie, noi soluții care, fără a părăsi ceea ce este trainic și fecund în tradiția clasică, să împrospăteze totuși limbajul muzical al operei, cu elemente originale, îndrăznețe și adecvate conținutului exprimat. Așteptăm, deci, *opera noastră contemporană* în înțelesul deplin al cuvîntului.

НОВОЕ РУМЫНСКОЕ ТВОРЧЕСТВО В ОБЛАСТИ ОПЕРЫ

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Сочетая человеческий голос с оркестром — музыкой, литературную часть театра со сценическим действием, опера является одной из самых доступных музыкальных форм, обладая способностью непосредственно и пластично передавать изображения и чувства, благодаря этим комплексным художественным средствам. В то же время опера, с большой точностью отражающая действительность, тесно связана с современностью — со средой, в которой живет музыкант, с ее взглядами, проблемами и стремлениями.

В румынском творчестве последних лет появились оперы, которые вносят новые элементы в эту область, как например « Необыкновенная ночь » Паула Константинеску — музыкальная сатирическая комедия, обличающая, как и пьесы Караджале, нравы либерально-буржуазного общества прошлого века. Того же композитора опера « Панэ Лесня Русалим » — историческая « фреска », отличается от предыдущих опер тем, что здесь выведен эпизод из борьбы народов за свободу и социальные права. Эта идея встречается и в опере Георге Думитреску « Ион Водэ чел Кумплит », наиболее удачном румынском произведении в области исторической оперы. В опере Макса Ейзиковича « Сказка о козле » также встречаются социальные темы, конкретизированные в действующих лицах и в самом конфликте оперы. Все это заставило в свою очередь прогрессировать оперную музыкальную драматургию, либретто которой приобрело менее условный и более реалистический облик. Несмотря на все эти достижения, опера в настоящее время занимает в творческом ансамбле румынских композиторов довольно незначительное место, а современная тематика до настоящего времени не была еще непосредственно затронута. Желательно, чтобы опера по своему содержанию и направлению являлась правдивым отражением современного человека со всеми его достижениями, чаяниями и стремлениями.

NOUVELLES CRÉATIONS ROUMAINES DANS LE DOMAINE DE LA MUSIQUE D'OPÉRA

RÉSUMÉ

Alliant la voix humaine et l'orchestre, le théâtre littéraire et l'action scénique, l'opéra est l'un des genres musicaux les plus aisément accessibles, grâce au pouvoir qu'il a de communiquer de façon directe et plastique les images et les sentiments, par le truchement de ces moyens artistiques complexes. En même temps, du fait qu'il reflète fidèlement la réalité, l'opéra est étroitement lié à la contemporanéité, c'est-à-dire au monde où vit le musicien, avec sa diversité d'aspects, de problèmes et d'aspirations.

La création roumaine de ces dernières années a produit des œuvres qui enrichissent ce domaine d'éléments nouveaux. Ainsi *Une nuit orageuse* de Paul Constantinescu est une comédie musicale et satirique qui, à l'instar de la pièce de Caragiale, fustige les mœurs de la société bourgeoise « libérale» de la fin du siècle dernier. Le même compositeur a brossé, dans son *Pană Lesnea Rusalim*, une fresque historique qui se distingue des précédents opéras

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

en ce qu'il dépeint un épisode de la lutte du peuple pour la liberté et la justice sociale. On retrouve cette même idée dans le *Ion Vodă cel Cumplit* (le Voïvode Jean le Terrible) de Gheorghe Dumitrescu, qui demeure jusqu'ici la création roumaine la plus réussie dans le domaine de l'opéra historique. L'opéra-féérie de Max Eisicovitz, *Le Conte du Bouc* renferme également des préoccupations sociales, concrétisées par les personnages et l'action de l'œuvre. Ces traits touchant au contenu ont entraîné également le progrès de la dramaturgie musicale de l'opéra, dont le langage devient plus réaliste et moins conventionnel. En dépit de ces réalisations, il faut reconnaître que l'opéra représente jusqu'ici un secteur assez restreint dans l'ensemble de la création des compositeurs roumains, et que les thèmes de l'heure n'y ont pas encore été abordés de façon directe et immédiate. Aussi attend-on l'opéra qui, par son contenu et son langage, soit un reflet fidèle de l'homme de nos jours, avec ses problèmes et ses réalisations.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PRIMA SIMFONIE ROMÎNEASCĂ

de ELENA ZOTTOVICEANU

Soarta primei simfonii românești — simfonia de G. Stephănescu — care de la data cînd a fost scrisă și pînă astăzi nu a fost niciodată executată — ilustrează un adevăr cu caracter de lege în dezvoltarea artei muzicale. Și anume, că viabilitatea unei opere, sau mai precis posibilitatea ei de a ajunge la publicul căruia în principiu îi este destinată, este strîns legată de baza materială a operei de artă, de cerințele artistice ale societății din epoca respectivă.

Astfel, datorită acestei legături, practica răspîndită a cîntării corale bisericești a favorizat apariția polifoniei vocale în epoca Renașterii, iar înlocuirea ei prin monodia acompaniată a corespuns gustului crescînd pentru teatrul muzical. De asemenea, ca să ne referim la subiectul nostru, perfecționarea instrumentelor în secolul al XVII-lea și folosirea lor largă la curte, în saloane și chiar în familii, a dus la marele avînt al muzicii instrumentale.

Dimpotrivă, operele care nu corespund cerințelor reale ale publicului și nu se înscriu în practica generală muzicală dintr-o epocă dată, sînt sortite să rămînă izolate, în marginea vieții.

Aceasta a fost și soarta simfoniei lui George Stephănescu. Compusă într-o perioadă în care viața noastră muzicală era abia la începuturile ei, simfonia, fără să răspundă unor cerințe reale, reprezintă totuși o sforțare meritorie. Ea nu a fost niciodată cunoscută în public, neintrînd în circuitul vieții muzicale.

Scrisă în 1869, ea datează dintr-o perioadă care aduce în peisajul cultural românesc instituții noi. Născute din însăși evoluția vieții artistice, ele polarizează manifestări muzicale noi și variate. Dacă în prima parte a secolului activitatea muzicală a vremii se concentra în teatru, în a doua jumătate, conservatorul, concertele simfonice, concertele de cameră, mai tîrziu opera română, întregesc viața muzicală cu aspecte necunoscute pînă atunci în țara noastră. Opera italiană rămîne totuși pentru multă vreme pe primul plan. Deși calitatea artistică a reprezentațiilor lasă mult de dorit, ele atrag totuși un public din ce în ce mai numeros — care impresionat mai întîi de spectacolul propriu-zis, cu timpul se familiarizează cu arta sunetelor, lărgind astfel cercul iubitorilor de muzică.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dacă teatrul muzical se bucura pe la mijlocul veacului de numeroşi amatori, concertul simfonic este o manifestare complet străină primelor decenii ale secolului. Era de altfel şi firesc, căci nu existau nici condiţiile obiective: instrumentişti capabili să alcătuiască o orchestră simfonică, un dirijor competent, dar mai ales un public îndeajuns de cultivat pentru ca să aprecieze un gen de muzică mai dificil. Cînd în 1847—1848 Johann Strauss cu capela lui a venit la Bucureşti, publicul capitalei a putut auzi, probabil pentru prima oară, un concert de orchestră. Pînă atunci nu se cunoştea altă formulă decît acele aşa-numite academii în care se succedau numere vocale, instrumentale, recitări şi scenete, completate uneori cu cîte o uvertură, un vals sau altă piesă scurtă cîntată de orchestra teatrului. Chiar dacă în anul următor, corul şi orchestra operei italiene au prezentat într-un concert *Stabat mater* de Rossini, manifestarea a avut un caracter ocazional, fără o legătură strînsă cu liniile generale ale vieţii muzicale din acel timp.

Nici înjghebarea unei filarmonici zise permanente (1866) de către Ed. Wachmann n-a însemnat o activitate continuă în domeniul muzicii simfonice. Primul concert dirijat de el are loc în aprilie 1866, dar al doilea se lasă aşteptat un an de zile. Şi încă multă vreme nu va reuşi să dea, cu toată străduinţa lui, mai mult de 1—2 concerte pe an.

Formarea orchestrei şi începutul concertelor reprezintă prima etapă a îndelungatului proces de educare a publicului în acest sens, proces ce s-a desfăşurat de-a lungul anilor sfîrşitului veacului trecut şi ale cărui rezultate se vor vedea abia după 1900. Abia atunci existenţa orchestrei şi mai ales interesul publicului pentru concertele simfonice încep să se reflecte în creaţia compozitorilor, care se îndreaptă spre acest gen de muzică pentru care se crease deja un public.

Unele încercări de a scrie muzică simfonică — sau, mai exact, piese mici pentru orchestră, au mai existat şi în trecut, dar ocazionale, sporadice, căci nu corespundeau gustului epocii, prea necopt pentru formele de artă mai complexe. Simple, cu caracter rapsodic, ele trădează neîndemînare în construcţie şi în prelucrarea materialului tematic, deşi nu sînt lipsite de prospeţime şi sinceritate, calităţi care nu reuşesc însă să ascundă lacunele de ordin tehnic.

Înfiinţarea Conservatorului din Bucureşti la 1864 reprezintă cel mai important moment în evoluţia artei muzicale profesioniste. De aci înainte va exista o şcoală din care vor ieşi muzicieni cu o pregătire mai mult sau mai puţin completă. Tinerii aceştia vor trebui însă în primul rînd să-şi asigure singuri condiţiile necesare pentru ca să se poată manifesta. Nu e deajuns să fie buni interpreţi, dirijori sau compozitori. Ei trebuie să fie mai înainte de toate animatori şi organizatori energici. Ei trebuie să iniţieze crearea unor instituţii noi, să introducă genuri necultivate pînă atunci, să educe publicul, dezvoltîndu-i gustul pentru o artă superioară.

Din această primă generaţie de muzicieni, ce iese de pe băncile Conservatorului în 1867, face parte şi George Stephănescu. După ce absolvă clasa de compoziţie de la Conservatorul din Bucureşti, sub îndrumarea lui Eduard Wachmann, Stephănescu pleacă, după obiceiul timpului, să-şi completeze studiile în străinătate. La Paris, se înscrie la Conservator, la clasa de armonie a lui H. Reber, teoretician şi pedagog cu renume; compoziţia o studiază cu nu mai puţin cunoscuţii Ambroise Thomas şi Auber.

În anii şederii sale la Paris, Stephănescu este atras de simfonism şi muzică de cameră şi scrie cîteva lucrări mari: un octet, o cantată *Dalila*,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

un poem simfonic *Sentinela romînă* pe text de Alecsandri, și o simfonie, în La major. Aceasta din urmă, o lucrare de școală, scrisă în 1869, în anii de studiu la Conservatorul din Paris, se înscrie în istoria noastră muzicală ca prima simfonie compusă de un autor romîn.

Lucrarea nu a fost niciodată executată și nici nu a văzut lumina tiparului.

Manuscrisul autograf se află în posesia urmașilor compozitorului și constă dintr-un caiet cartonat de dimensiunile 32,5 × 25,5 cm. Caietul numără 96 de file și fiecare pagină cuprinde cîte 16 portative. E scris în întregime de mîna lui Stephănescu, foarte îngrijit, aproape fără ștersături sau corecturi — după cum se vede o copie « pe curat » și nu ciorna lucrării. Pe prima foaie, sus, de-asupra portativelor, scrie mare, caligrafic, « Symphonie en la maj. par S (?) Stephanesco 1869 ».

Compusă probabil în cadrul clasei la cererea profesorilor săi, simfonia este construită întocmai după tiparul clasic. Prima parte — Allegretto moderato assai; partea a doua Larghetto; Scherzo și Rondo.

Prima parte este în formă de sonată și începe cu o melodie lirică (tema I în La major) pe care flauții o preiau de la vioara I, încheind-o. Tema e scurtă și cuprinde două idei: un motiv șerpuit pe intervale mari (o sextă ascendentă care dă impuls motivului, apoi două salturi de quartă),

continuat de flauți cu a doua idee, în mers treptat și staccatti ușoare.

Urmează o punte scurtă, care pregătește apariția temei secunde. Ea e adusă de viorile prime, dublate de flauți și oboi. Scurtă dar bine conturată, amintește, prin desenul melodic și acompaniamentul continuu al celorlalte corzi, de fermecătoarele melodii rossiniene pe care Stephănescu le cunoscuse încă din copilărie, din vremea cînd frecventa opera italiană din București.

Dezvoltarea nu aduce nimic nou și nici din prelucrarea materialului tematic nu rezultă formule noi. Ea e construită pe principiul fragmentării, pe secvențe și pasaje, alimentate de tema a II-a, mai proprie pentru prelucrare decît prima, datorită pregnanței și ritmicii ei precise. Repriza aduce integral expoziția cu modificările inerente planului tonal al sonatei, adică revenirii temei secunde în tonul principal. Mișcarea se încheie cu o scurtă frază concluzivă, ce conține elemente din ambele teme. În comparație cu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

arhitectura echilibrată și claritatea primei părți, Larghetto-ul păcătuiește prin lipsă de mișcare, printr-o oarecare lîncezeală.

Trebuie remarcat că în planul tonal al simfoniei (privit în mare), Larghetto aduce o tonalitate nouă față de celelalte trei mișcări, care sînt toate în La — la patru quinte distanță și anume Fa major, depărtîndu-se de la regula generală de a aduce în mișcările mediane tonalități înrudite cu cea principală.

În prima secțiune a Larghetto-ului se conturează cele două idei, *a* și *b*, ambele cu un caracter de lied romantic, într-o atmosferă de liniște și ușoară melancolie.

Prima idee este o melodie lină, descendentă, căreia saltul de septimă îi dă un caracter întrebător ce-și găsește răspuns într-o frază calmă și parcă resemnată.

Numaidecît oboiul și fagotul intonează a doua idee derivată din prima ca o completare.

Secțiunea se încheie pe o scurtă frază concluzivă, în aceeași atmosferă poetică. Deși ar fi fost firesc ca după expoziția aceasta să urmeze un element de contrast — B — ca parte mediană, conform schemei clasice A B A, compozitorul înlocuiește B-ul cu o prelucrare a materialului expus mai înainte. Nu e vorba de o dezvoltare propriu-zisă, ci doar de o fragmentare, o fărîmițare a temelor, în care apare frecvent capul primei idei *(a)*. Prelucrarea nu reușește să creeze un moment de contrast, pentru că temele nu conțin un germene care ar fi putut fi valorificat aci, menținîndu-se în aceeași atmosferă de la început. În secțiunea a III-a revine A integral, cu oarecare modificări în țesătura orchestrală.

Partea a III-a, Scherzo, este cea mai realizată parte a simfoniei. Străbătut de un real dinamism, cu o trepidație ritmică ce amintește de scherzo-urile beethoveniene, e construit după principiile clasice: scherzo tripartit, trio și repriză.

Aci mai mult ca în celelalte mișcări se vădește formația franceză a tînărului compozitor, influența puternică a profesorului său Reber, teoretician și compozitor legat de acel academism francez căruia în curînd Saint-Saëns îi va da în opera sa expresia cea mai valabilă.

Tema *a*, a Scherzo-ului, apare la vioara I și aduce încă de la început o ritmică strînsă, accente puternice și salturi mari în acompaniamentul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

partidei suflătorilor de lemn, elemente care imprimă un aer de familie cu scherzourile lui Saint-Saëns.

Tema *b*, cîntată de oboi, e mai liniștită. Ei i se suprapun figurațiile

mărunte ale corzilor, care menţin ritmica vie de la început. O creștere treptată într-un freamăt de șaisprezecimi, ce amintește de scherzo-ul din Eroica, aduce din nou pe *a*, încheind astfel prima parte.

Trio-ul, deși nu poartă nici o menţiune specială de schimbare de tempo, are un caracter mult mai calm. Corzile acompaniază cu arpegii în surdină un solo, al cornului, în Re, prelung și tînguitor ca o chemare, o linie descendentă ce se înrudește cu tema Larghetto-ului.

Cîntecul cornului e întretăiat de sincopele viorilor și atmosfera se însufleţește iar, într-o scurtă parte mediană, de fapt o mică prelucrare a temei, după care cornul readuce scherzo-ul.

O scurtă Coda face trecerea la Rondo fără întrerupere.

Tema Rondo-ului are un caracter popular bine definit, amintind de dansurile lui Haydn sau de felul în care Beethoven concepea temele rusești ale quartetelor sale. Ritmica are acel caracter popular fără apartenenţă precisă, de largă circulaţie în muzica clasică. Este posibilă și o apropiere de jocul nostru popular în forma europenizată în care a pătruns el în creaţia cultă romînească din secolul trecut. Aceasta din punct de vedere al ritmicii, căci elementele intonaţionale specifice lipsesc.

Tema apare prima oară la clarinet în La. E prima intervenţie mai importantă a clarinetului și nu e întîmplătoare, căci Stephănescu a căutat desigur un corespondent caracterului popular al temei în timbrul rustic al instrumentului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Primul cuplet intră pe o creștere dinamică realizată prin pasaje de sextole trecute de la un grup de instrumente la altul, și nu este decît o inversare a refrenului, al cărui caracter dansant e întărit și mai mult de ritmul punctat și sincope.

O nouă punte cu rol de creștere dinamică, bazată pe aceleași procedee ca și cea precedentă, duce la cupletul central C, o temă contrastantă în valori de pătrimi, căreia ritmul punctat îi dă un caracter marțial.

Tempo-ul se accelerează și refrenul revine de data aceasta fărîmițat și prelucrat împreună cu elemente din primul cuplet. Mișcarea se precipită și brusc un « quasi-recitativo » al cornului aduce cîte un fragment din temele primei părți a simfoniei, allegretto.

Urmează un scurt fugato, în locul reluării primului cuplet, în care Stephănescu întrebuințează capul refrenului rondo-ului.

După o strettă, pe o coroană a suflătorilor de lemn se mai aud o dată elemente din temele primei mișcări, ceea ce dovedește o încercare de utilizare (cu oarecare stîngăcie, e drept) a principiului ciclic atît de drag romanticilor, în scopul de a realiza unitatea lucrării.

Sub aspectul orchestrației lucrarea prezintă un caz interesant: ea datează din 1869 și e scrisă deci în perioada în care, sub influența simfonismului lui Berlioz, care adusese în fața ascultătorilor mase orchestrale imense, sonorități grandioase și dezvoltări de mare amploare, se ajunsese la o hipertrofie a aparatului sonor. Trăind în mijlocul acestei mișcări, este imposibil ca Stephănescu să nu fi cunoscut și să nu se fi interesat de acest fel de muzică. Datorită temperamentului său liric, mai puțin înclinat spre spectaculos, dar desigur gîndindu-se la mijloacele reduse de execuție pe care le-ar avea la îndemînă în țară, Stephănescu se limitează la un aparat orchestral mai mic, s-ar putea spune o orchestră de cameră formată din corzi și suflători de lemn, alămurile nefiind reprezentate decît printr-un singur corn. Caracterul intim

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pe care-l dă simfoniei această aparatură orchestrală redusă, ca și scriitura simplă, aerisită, o apropie de simplitatea voită a simfoniei a V-a de Schubert, care în perioada dezvoltării simfonismului pe drumul folosirii maselor sonore exagerate, se îndrepta înspre orchestra mozartiană, creînd acea poezie intimă a simfoniei a V-a.

Orchestrația e transparentă, discretă, nici un moment greoaie sau încărcată; rolul principal îl au viorile prime și flauții, care conduc mai tot timpul. Scriitura ușoară, accesibilă unor instrumentiști de talie mijlocie, întărește presupunerea că Stephănescu o destina unei orchestre mai puțin rutinate. În general concepută armonic, contrapunctările apar rar, mai mult simulate prin intrări succesive decît reale.

Probabil că revăzînd mai tîrziu simfonia a remarcat aceasta și a socotit necesară introducerea unei părți contrapunctice mai dezvoltate, căci la sfîrșitul rondo-ului, în locul revenirii primului cuplet, a intercalat un fugato în care folosește, cum am mai spus, capul refrenului din rondo. Fugato-ul (fila 91—92) e scris pe o hîrtie deosebită de restul caietului, mai albă și cu 18 portative în loc de 16, cu un scris mai rapid, mai matur, mai puțin ordonat și școlăresc.

Melodica e simplă, lipsită de emfază. Temele sînt în general scurte și păcătuiesc printr-o lipsă de conturare precisă, nu sînt destul de rotunjite și pregnante și nu se pretează la dezvoltări ample.

Data, construcția clasică, procedeele folosite, îndreptățesc părerea că este vorba de o lucrare de școală, scrisă probabil la cererea profesorilor săi. Ea marchează totuși o dată istorică în muzica noastră, fiind prima simfonie românească.

Se pune întrebarea de ce, cînd nu exista încă o creație originală, ea nu a fost cîntată sau tipărită niciodată? Explicația stă în faptul că la 1869 și în anii imediat următori, publicul abia se familiariza cu acest gen de muzică, luînd abia contact în cîteva lucrări clasice.

Aceleași cauze au îngreunat și executarea celorlalte opere simfonice ale lui G. Stephănescu. Poema *Sentinela română* este singura lucrare care s-a bucurat de două execuții publice — datorită faptului că avînd un text literar recitat, conținea și un element de spectacol. De altfel, Octetul nu s-a cîntat decît o singură dată și în cadru restrîns, cu ocazia jubileului de 25 de ani al Conservatorului, și criticile au fost de părere că execuția integrală a unei piese mari e inoportună.

Stephănescu însă și-a dat seama că simfonia sau muzica de cameră nu corespundeau cerințelor mediului pentru care era obligat să scrie și, cu toate că formația sa, ca și începuturile promițătoare, îl îndreptățeau să persiste pe drumul ales, gustul timpului l-a determinat să adopte forme de exprimare mai simple, mai adecvate nevoilor imediate. Solicitat de învățămîntul vocal și de teatru, el va scrie mai cu seamă piese mici, vocale și instrumentale, și muzică de scenă.

Simfonia a rămas, astfel, un moment izolat în ansamblul operei sale. Ea nu a fost niciodată cîntată, pentru că s-a născut fără să corespundă necesității reale a mediului, și de aceea, la vremea ei, nu a intrat în circuitul larg al execuției publice, iar astăzi după atîtea decenii, cînd este mult depășită de dezvoltarea simfonismului românesc, rămîne doar ca un document al istoriei muzicii noastre, fiind dovada posibilităților și preocupărilor unui compozitor român din veacul trecut.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ПЕРВАЯ РУМЫНСКАЯ СИМФОНИЯ

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Жизненность какого-либо произведения, возможность его быть воспринятым публикой, которой оно предназначается, находится в тесной связи с материальной основой произведения, иначе говоря, с художественными запросами общества в данную эпоху. Судьба симфонии Джордже Штефэнеску подтверждает эту истину. Написанная в тот период, когда музыкальная жизнь страны находилась в самом зачатке, симфония не соответствовала реальным потребностям и, не войдя в репертуар музыкальных произведений, осталась совершенно неизвестна широкой публике.

Датированная 1869 годом, симфония была написана в годы обучения Д. Штефэнеску в Париже и построена по классическому образцу из четырех частей: аллегрето, модерато асай, скерцо и рондо.

Далее автор дает краткий анализ симфонической формы произведения и в заключение указывает, что несмотря на то, что эта музыкальная композиция никогда не была исполнена перед публикой, она все же является важным моментом в истории музыки страны, будучи первой румынской симфонией.

LA PREMIÈRE SYMPHONIE ROUMAINE

RÉSUMÉ

La viabilité d'une œuvre ou, plus exactement, la possibilité pour elle d'atteindre le public auquel elle est destinée dépend strictement de la base matérielle de l'œuvre d'art, c'est-à-dire des exigences artistiques de la société de l'époque. Le sort de la symphonie de George Stephănescu illustre cette vérité. Elle fut composée, en effet, en un temps où notre vie musicale était encore à ses débuts, de sorte qu'elle ne répondait pas à un besoin réel. Aussi ne fut-elle jamais connue du public et demeura-t-elle en dehors de la vie musicale.

La symphonie de Stephănescu date de 1869 et fut composée pendant les années d'études du compositeur, à Paris. Elle est construite sur le modèle classique et comprend quatre parties: un allégretto modérato assai, un larghetto, un scherzo et un finale en forme de rondo.

L'auteur procède ensuite à une brève analyse de la forme de cette symphonie qui, bien qu'inconnue du public, n'en représente pas moins un moment important de notre histoire musicale, du fait que c'est la première en date des symphonies roumaines.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOTE ŞI DOCUMENTE

UN DOCUMENT DESPRE O CASĂ ŢĂRĂNEASCĂ DIN ANUL 1765

Nu putem şti azi — sigur — fără ajutorul documentelor, care au fost aspectul, planul, dimensiunile şi împărţirea locuinţei romîneşti în trecut. Şi, mai ales, nu putem şti în ce măsură ni s-au transmis terminologia şi funcţia diferitelor părţi ale vechii locuinţe — mai ales cea ţărănească, de la coliba şi bordeiul pe jumătate îngropate în pămînt, pînă la casa locuitorilor de munte, frumoasă ca arhitectură, durată din lemn de brad.

Socotim deci un fericit prilej faptul de a fi găsit un amplu document, de acum 200 de ani, în care ni se descrie în amănunt o casă de ţară şi ni se dă o deosebit de interesantă terminologie, în parte păstrată pînă azi în tradiţia poporului nostru.

În anul 1765, aprilie 10, mitropolitul Erinopoleos, epitropul mănăstirii sf. Spiridon din Iaşi, făcea o reclamaţie către Gr. Ghica Vodă, împotriva unui anume Pascal Sîrbul. Acesta se aşezase de cîţiva ani cu locuinţa într-o vale pe moşia Hăugul de pe Jijia (la Borşa), a numitei mănăstiri. În urma reclamaţiei, domnul a poruncit vornicului de poartă, care era un executor al hotărîrilor sale, să se ducă la faţa locului, cu un meşter teslar şi alţi oameni cunoscători şi drepţi, şi să « preţăluiască » întreaga gospodărie a lui Pascal, în vederea despăgubirii lui şi a mutării de acolo [1].

Motivul reclamaţiei era următorul: Pascal Sîrbul nu se aşezase cu locuinţa în silişte, adică în vatra satului, ca toţi ceilalţi locuitori ci, ca un lăturaş, în partea de moşie destinată ţarinei (arăturilor) şi fînaţului, aducînd astfel pagubă, cu vitele lui, atît mănăstirii cît şi locuitorilor nevoiaşi.

Comisia de cercetare şi de evaluare, numită de domn, a mers la faţa locului şi a constatat că în adevăr Pascal Sîrbul îşi construise, în centrul locului de hrană al moşiei, o casă de locuit, cu grajd şi cu căsoaia lui, şi cu zămnic pentru stupi şi grădină şi livadă de pomi şi vie; iar cu bucatele (adică vitele) lui aducea mari stricăciuni proprietăţii şi « mai vîrtos celorlalţi bieţi săraci lăcuitori » [2].

Propunerea comisiei a fost ca Pascal Sîrbul să se mute în sat, unde mănăstirea îi oferea o casă gata, urmînd a-şi desface locuinţa din ţarină. Iar dacă nu, să se mute pe orice altă moşie, urmînd a fi despăgubit cu valoarea gospodăriei pe care şi-o întemeiase. În acest scop, domnul aprobase ca plata să se facă din banii spitalului sf. Spiridon.

În vederea acestei soluţii, comisia a făcut evaluarea întregii averi la suma de 98 lei şi 105 bani.

Publicăm în cele ce urmează actul comisiei de cercetare şi evaluare, care nu a fost cunoscut pînă acum. El este deosebit de interesant pentru cunoaşterea terminologiei unei vechi case de ţară, precum şi pentru valoarea unei astfel de gospodării din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

[1] Gh. Ghibănescu, *Ispisoace şi Zapise*, IV, 2, p. 195.

[2] Gh. Ghibănescu, *op. cit.*, p. 200, 203.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Mărturie [1] de celi ce s-au găsăt a lui Pascal Sărbul ot Hăugul şi s-au preţăluit după luminată poronca mării sali lui vodă. Let 1765, april 12.

Lei	bani	Casa cum s-au preţăluit.
7	—	S-au socotit coperemăntul casăi, fiind coperită cu juchi [2] de stufu din poale păr în vărvu; s-au socotit să să fie coperit cu 12 lei căndu au fostu stuhul nou; acmu fiind că s-au can vechit s-au socotit aceşti 7 lei.
3	—	S-au socotit 12 tălpi de stejar căte 30 bani talpa, bez [3] căte 10 bani ce s-au scăzut din preţu lor, fiind acmu vechi.
3	72	S-au socotit 24 costoroave căte 6 parale [4] costoroava bez căte 2 parale ce s-au scăzut din preţu lor.
1	48	S-au socotit 7 grinză cu o coardă din casă, căte 8 parale grinda, fiind grinzăle bune.
—	84	S-au socotit 14 amnari păreţăi căte 2 parale amnarul, bez căte 1 para ce s-au scăzut fiind vechi.
—	90	S-au socotit 10 amnari la 4 uşi, căte 3 parale amnaru fiind buni.
3	72	S-au socotit 144 podeli scurte, din giumătati de scăndură, ce au cuprinsu în 6 racli, căte 1 para podeala.
2	—	S-au socotit 20 căpriori căte 4 parali căpriorul, fiind buni.
1	105	S-au socotit 150 leaţuri cu legăturile juchilor, căte o leţcai leaţul, bez o leţcai [5] ce s-au scăzut fiind vechi.
3	15	S-au socotit 250 bărne în 13 racle, căte o leţcai bărna fiind vechi, bez o leţcai ce s-au scăzut.
—	99	S-au socotit 11 scănduri la uşi căte 3 parale scăndura fiind scănduri prosti.
12	—	S-au socotit lucrul meşterilor piste tot fiind podeala în şpontă [6] şi lucrat bine, afară de coperemăntul casăi.
6	—	S-au socotit lipitul casăi cu doi cuptoari bătute, unul în casă, unul în cămăruţă în tindă şi cu hornuri de nueli lipite.
2	60	S-au socotit gardul căsăi ce esti alături cu tinda, cu pari de stejar şi îngrădită cu nueli dezlipită şi cu un păreti din faţă lipit.
6	—	S-au socotit un zămnec ce esti supt căsoai, cu podeală de stejar şi cu doi păreţi părdosăţi cu scănduri de stejar.
54	45	fac

Altile ce s-au mai preţăluit:

8	—	S-au socotit un zămnec de stupi cu podeală de stejar şi cu un păreti părdosăt cu scănduri de stejar şi coperit deasupra cu juchi, foarte bine, pe furci de stejar, pe costoroave, căpriorit şi leţuit.
4	—	S-au socotit un grajdu cu pari de stejar, îngrădit cu nueli şi cu 6 furci de stejar şi pe costoroave căpriorit şi leţuit şi coperit cu doi rănduri de juchi de stuhu, şi cu doi ţarcuri lăngă grajdu.
2	60	S-au socotit o grădinuţă cu gardu vechiu slabu şi cu un ocol de vite ce esti cu gardul mai nou, carile săntu dinainte casăi.
30	—	S-au socotit vie şi livada, însă vie s-au măsurat şi s-au aflat latul 8 prăjăni de pogon şi lungul 11 prăjăni care 2 firte 1 1/2 prăjănă cu 16 butuci ce s-au aflat în livadă, şi vie esti una pusă de 3 ani, una de 2 ani, una de un an, fiind şi rădicată ca giumătati de firtă, iar ceielantă nerădicată, şi livada s-au aflat 150 de pomeţi cu vişini, cu perji, cu pruni, cu cireşi de sămănţă, cu peri de sămănţă, cu pomeţi buni şi cu sălbati(ci), şi cu 14 meri, peri, cireşi hultuiţi de 2 ani şi de 1 an şi de acmu, fiind unii pomeţi de au dat rodu de doi-trii ani, alţăi de acmu, alţii şi mai mici, şi cu gardurile vii şi a livezii vechi slabe.
44 lei	60 bani	fac

Iar piste tot fac 98 lei 105 bani fac.

Din luminată poronca pre înălţat domnul nostru mărie sa Grigorie Alicsandru Ghica voevod, fiind noi rănduiţi cu luminată carte mării sali să preţăluim casa şi livada şi vie lui Pascal Sărbul ot Hăugul şi după poroncă mergănd noi

---

[1] Arhivele statului din Iaşi, Documente, pachet 381/49.

[2] Cuvînt necunoscut, pare să însemne legături, snopi de stuh.

[3] Fără.

[4] Leul avea 40 parale sau 120 bani.

[5] Subdiviziune a paralei, probabil egală cu banul.

[6] De la germanul Spanne — aici probabil tăblie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

acolo şi împreună cu Andreiu calfa meşter dulgheru le-am socotit toati după cum arată mai sus; numai ce au rămas o grădină cu legumi a lui Pascal, cu gardu şi alte mărunţuşuri a casăi dinnontru: patul laviţăle, ştiubei, scănduri, pojăjăe casăi — au rămas să le e Pascal toati, să le ducă unde e fi voe lui. Şi lui Pascal şi altora ce şădu pi de laturi de la sălişte departi le-am dat tari poroncă ca să să rădice cu totul ce au, să să mute şi să să aşeză la sat, după cum ni să porunceşti prin luminată carte mării sale lui vodă şi toţi s-au apucat cu zapisă cu zăsa că să vor muta după poruncă. Şi după cum am socotit în frica lui Dumnezău am făcut această mărturie a noastră sfintii mănăstiri sfeti Spiridon. Aceasta.

Let 1765 aprilie 12

Ion Lupul vornic de poartă

Ioniţă Bantăş diac za [1] Divan

Textul de mai sus s-a dat în grafia exactă a epocii, putînd servi nu numai ca un document etnografic, ci şi ca unul de limbă.

AURORA TURCU

ÎN JURUL DATĂRII A DOUĂ VECHI BRODERII ROMÎNEŞTI

În lucrarea sa fundamentală asupra broderiilor de stil bizantin, Gabriel Millet [2] ia în discuţie, între altele, şi data a două dintre piesele ce interesează direct pe istoricii de artă romîni: epitaful de la Cozia şi cel dăruit de egumenul Siluan mănăstirii Neamţului.

Îndoielile în privinţa exactităţii vechii datări a acestor broderii i-au fost sugerate ilustrului cercetător al artei bizantine de lectura studiilor lui E. Turdeanu [3], pe care însă nu le putuse cunoaşte — din nefericire — decît în clipa în care propria sa lucrare ajunsese la corectura în pagini [4].

Această împrejurare — dublată de faptul că un control direct al inscripţiilor de pe originalele pieselor de broderie era atunci cu neputinţă [5] şi că, în lucrările sale, Turdeanu prezintă ca certitudini depline unele ipotetice emendaţii ale lecturii acestora — a făcut pe Gabriel Millet să accepte data de 1432 (= 6930) în loc de 1395 — 1396 (=6904) pentru epitaful de la Cozia şi să ezite, pentru epitaful lui Siluan, între data de 1437 (= 6945) şi cea de 1441 (= 6949), înclinînd, cît se pare, mai degrabă către cea de a doua [6].

Faptul însă că aceste ipoteze şi ezitări au pătruns într-o lucrare atît de serioasă, va face ca, zeci de ani de aci înainte, cei mai mulţi dintre istoricii artei bizantine să le primească fără ezitare, de vreme ce ele au fost acceptate de către cel mai bun cunoscător al broderiei bizantine.

Un control, făcut direct pe piesele originale de broderie, imposibil, cum spuneam, în vremea în care îşi redacta Millet lucrarea, dar uşor de făcut astăzi, după restituirea acestora de către Guvernul U.R.S.S. în 1956, se impunea deci.

Aceasta — şi numai atît — încercăm să facem în rîndurile de faţă.

★

Epitaful de la Cozia este cea mai veche broderie religioasă dintre cele găsite în Ţara Romînească. Cum nu avem absolut nici o ştire, de nici un fel, asupra chipului în care ea a ajuns la mănăstirea olteană, unde a fost descoperită de Alexandru Odo-

[1] Dc.

[2] GABRIEL MILLET, *Broderies religieuses de style byzantin . . .*, Avec la collaboration de Hélène des Ylouses, Paris 1947, IV + 117 [118] + 12 p. + CCXVI pl.

[3] EMILE TURDEANU, *La broderie religieuse en Roumanie. Les épitaphioi moldaves au XV^e et XVI^e siècles*, în *Cercetări literare*, IV (1941), p.164—214 + X pl. (şi extras, Bucureşti, 1941) şi *La broderie religieuse en Roumanie. Les étoles des XV^eme et XVI^e siècle*, în *Buletinul Institutului romîn din Sofia*, I (1941), p. 1—62 + VI pl. (şi extras, Bucureşti, 1941).

[4] G. MILLET, *op. cit.*, p. IV: « Ce livre était en pages, lorsque j'ai pu utiliser les deux études, informées et pénétrantes de M. Emile Turdeanu, sur la broderie religieuse en Roumanie».

[5] Piesele în chestiune fuseseră evacuate încă din anul 1917, împreună cu întreg tezaurul artistic romînesc, la Moscova. Dat fiind atitudinea guvernelor burgheze din Rominia faţă de U.R.S.S., ele n-au putut fi cercetate multă vreme.

[6] Deosebirea pentru data ambelor inscripţii provine numai din lectura ultimei cifre ϛ = 4, sau ϟ = 30, pentru Cozia; ε = 5, sau θ = 9, pentru epitaful lui Siluan. Pentru acesta din urmă Millet, *loc. cit.*, ne spune « J'ai laissé le θ dans le doute, mais dégagés certaines données historiques en sa faveur».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

bescu [1], nu putem şti cu certitudine dacă este o lucrare romînească, una comandată peste hotare de către donatori din ţară, sau dacă, nu cumva, în împrejurări necunoscute, ea n-a ajuns decît mai tîrziu, mult după ce fusese lucrată, la vechea ctitorie a lui Mircea [2].

Inscripţia slavă ce-i înconjură, împodobindu-l, chenarul, nu cuprinde — în afară de un fragment din troparul ce se cînta în Vinerea mare [3] — decît data citită de Alexandru Odobescu: **ѯ ѧѣ҃т ѕщѧ** (= *în anul* 6904).

Această lectură a celui mai vechi dintre arheologii noştri nu a fost contestată de nimeni, atîta vreme cît epitaful a mai putut fi văzut, fie la Cozia, fie, mai tîrziu, la Muzeul de antichităţi din Bucureşti [4].

Numai după ce, în 1917, în timpul primului război mondial, broderia de care ne ocupăm a fost evacuată la Moscova, au început să se ivească îndoieli asupra lecturii datei lui.

Cel dintîi care a propus — pe baza unei fotografii — o altă lectură a datei a fost Virgil Drăghiceanu, care, într-un articol din 1929, amintea incidental şi de « ... epitaful de la Cozia, zis pe nedrept al lui Mircea cel Bătrîn, fiindcă a fost datat greşit 1396, în loc de 1422 (= 6930) ... » [5].

Această ipoteză îndrăzneaţă a lui Drăghiceanu n-a mai fost însă adoptată de nici unul dintre cercetătorii romîni de mai tîrziu [6], în afară de E. Turdeanu care consideră că, prin simpla afirmaţie citată, făcută în treacăt de Virgil Drăghiceanu, anul exact al broderiei « a fost stabilit » [7]. Gabriel Millet, avînd la dispoziţie aceeaşi fotografie, într-o copie ceva mai bună însă [8], a luat drept sigură informaţia pe care o găsea la Turdeanu şi a acceptat lectura cu **ѧ** (= 30) în loc de **ѧ** (= 4), admiţînd deci data de 6930 (=1422), în loc de 6904 (= 1396).

Astăzi, după reintrarea epitafului în colecţiile Muzeului de Artă al R.P.R., verificarea se poate face. Cum reiese din fotografia de detaliu alăturată (fig. 1), lectura corectă a datei este cea a lui Alexandru Odobescu: **ѕщѧ**, adică 6904, deci după computul bizantin — obişnuit şi la slavii din sudul Dunării şi în Ţara Romînească — între 1 septembrie 1395 şi 31 august 1396.

★

[1] Alexandru Odobescu, Воздух съ вышитым ... пожертвованный в 1601 г. въ русскій Тихвенскій монастырь, în Древности, IV (1874), p. 1—36. Lucrarea ne-a fost inaccesibilă; conţinutul ei ne-a fost cunoscut prin N. Kondakov, Памятники христіанскаго искусства на Авонѣ, S. Petersburg, 1902, p. 164 (şi nota 2)—165. Aci, în cuprinsul inscripţiei (reprodusă cu caractere ruseşti), la transcrierea datei, **ѧ** în loc de **ѧ** este desigur o greşeală de tipar, căci mai sus în text se admite anul 1396.

[2] Părerea că el este lucrat în Ţara Romînească e prezentată ca o certitudine de E. Turdeanu (*Les étoles*, p. 17—18). Nu putem împărtăşi această certitudine: din punct de vedere iconografic şi stilistic, epitaful nu se deosebeşte cu nimic de cele sud-dunărene; şi nici unul din caracterele sale nu se mai poate regăsi în alte broderii mai noi din Ţara Romînească.

[3] Stoica Nicolaescu, *Cel mai vechi şi mai frumos epitaf, din anul 1396, al mănăstirii Cozia*, în *Arhiva romînească*, IV (1940), p. 285.

[4] Jules Brun, *L'art religieux au Musée de Bucarest ...*, Bucureşti, 1902, p. 22 (cu data greşită 1397). Gr. G. Tocilescu, *Catalogul Muzeului naţional de antichităţi din Bucureşti ...* ed. prescurtată, Bucureşti, 1906, p. 100. Chiar după 1917: N. Iorga-G. Balş, *Histoire de l'art roumain ancien*, Paris, 1922, p. 36. I. B. Georgescu, *Mănăstiri oltenești: Cozia*, în *Năzuinţa* (Craiova), III (1924), p. 33.

[5] Virgil Drăghiceanu, *Un epitaf al Mitropolitului Ştefan din anul 1652*, în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, XII (1929), p. 29. Singura fotografie a epitafului de care ne ocupăm, pe care o putea avea Drăghiceanu, era cea a Comisiunii Monumentelor Istorice (publicată mai întîi de Sp. Cegăneanu, *Muzeul Naţional de Antichităţi, obiecte bisericeşti*, Bucureşti, 1911, fig. 25). Fondul de mătase pe care este brodat întreg aerul s-a tăiat din cauza vechimii. În fotografia aceasta, firele de mătase scămoşată ale restului de fond nefiind înlăturate, ele acoperă aproape în întregime bara inferioară — orizontală — a lui **ѧ**; astfel, triunghiul acestei litere nu pare închis în partea lui de jos, ceea ce face ca ea să poată fi cetită **ѧ**. În faţa originalului însă, nu poate fi nici o îndoială: literele, înalte de mai mult de 85 mm, lucrate în fir, se disting pe un fond, acuma de in (prin dispariţia adevăratului fond de mătase colorată). Resturile, foarte mici, ale fondului original nu fac azi decît să sublinieze şi mai mult conturul literelor.

[6] N. Iorga, *Les arts mineurs en Roumanie*, II, Bucureşti, 1936, p. 19. Stoica Nicolaescu, *loc. cit.*

[7] E. Turdeanu, *Les étoles*, p. 17, nota 1: « L'année exacte de l'inscription, 1422 (6930) au lieu de 1396, comme on l'a toujours datée, a été établie par Virg. Drăghiceanu, *Un epitaf ...* <etc. >».

[8] La Millet (*op. cit.*, pl. CLXXXVII) se mai poate distinge — foarte vag, ce e drept — bara orizontală a lui **ѧ**.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Epitaful lui Siluan a fost semnalat pentru prima oară în 1885, de către episcopul Melchisedec, care citise pe el data: ѕщмѕ 6945 (= 1437) [1].

Turdeanu, care verifică lectura inscripției de pe epitaf folosindu-se de o fotografie, aduce îndreptări în ce privește textul cu caracter religios și propune și îndreptarea datei: ultima cifră ar fi de citit ѳ în loc de ѕ, deci data ar trebui să fie 6949 (=1441) [2].

Neputînd hotărî pe baza fotografiei asupra exactității vreuneia din cele două lecturi, ilustrul cercetător francez încearcă precizarea datei pe altă cale, și anume, prin folosirea celorlalte elemente de datare pe care le conține inscripția.

Vremea în care Siluan a fost egumen la Neamțu nu poate aduce nici o precizare, căci vagile știri pe care le avem asupra lui nu ne permit să optăм pentru vreuna din cele două date în discuție. Rămînea de

Fig. 1. — Epitaful de la Cozia. Porțiunea de chenar cu data 6904 (= 1395—1396).

Gabriel Millet [3] ezită, în ce privește data, între lectura lui Melchisedec și cea a lui Turdeanu, remarcînd — pe bună dreptate — că fotografia nu permite o lectură certă, deoarece prezintă evidente urme de retușare [4]. Într-adevăr, semnul ultim al datei a devenit în fotografie un oval închis, fără nici un fel de bară, datorită umbrei ce i s-a adăugat pe latura din dreapta.

încercat deci o precizare numai din amintirea lui Ștefan voievod (al II-lea) ca domn la vremea terminării epitafului. Dar și aci ne izbim de o greutate: nici în 1437, nici în 1441 Ștefan nu era singur domn, căci este știut că, încă dinainte de 26 august 1435, Ștefan se împăcase cu fratele său Iliaș [5], documentele — din care primul e din 12 aprilie 1436 [6] — purtînd numele amîndurora.

---

[1] Melchisedec, episcopul Romanului, *Notițe istorice și arheologice adunate de pe la 48 monastiri și biserici antice din Moldova*, București, 1885, p. 8. Azi epitaful se află în colecțiile Muzeului de Artă al R.P.R.

[2] Nici transcrierea lui Turdeanu (*Les épitaphioi*, p. 204—205) făcută pe unica fotografie ce exista în acea vreme (executată de Stelian Petrescu și publicată de același în *Odoarele de la Neamțu și Secu*, București, 1911, p. 44; pentru alte reproduceri ale aceleiași fotografii, v. Turdeanu, *Les épitaphioi*, p. 179, nota 1) nu este lipsită de inexactități: a se citi de ex.: ѯдивишѧ сѧ. сѣхо|жд|ен|ѥ în loc de „ѯдивишѧ сѧ сѣхождение“ <!> in rîndul al doilea etc. Dată fiind discuția ce urmează, dăm aci, în întregime, inscripția votivă (lectură făcută pe original): (pe latura din stînga:) Сѣ|тво|рн| же| сиⷭ| дѣр|ъ и|ро|мо́|на|хъ| Си |ѧѕ|ан— (continuarea pe latura de jos:)—ъ иѓѣменикъ wт Нⷣмца. вѣ д<ьı>нⷭ бл<а>гочⷭтивагѡ и х<рⷭ>(с)> <т>олюбивагѡ Ѩа′<на> Ст҃ефана вѣево′ды: (continuarea pe spațiul rămas liber sub inscripția cu caracter religios, pe latura din dreapta:) и сѣ|вр|шиⷭ сѧ| вѣ лѣ|то| ѕщмѕ (continuarea pe spațiul rămas liber pe rîndul de jos:) м<ѣ>(с)<ѥ>ца с<ѥ>пт<ѥмвр> ѳі<а>.

Adică (stînga:) « Făcut-a acest aer ieromonahul Siluan (jos:) egumenul de la Neamț, în zilele binecinstitorului și de Hristos iubitorului Ioan Ștefan Voievod (dreapta:) și s-a sfîrșit în anul 6945 (= 1437) (continuarea în spațiul liber de pe rîndul de jos:) luna septembrie 1.

[3] G. Millet, *op. cit.*, p. IV și p. 105.

[4] « M. Turdeanu découvre 6949 (1441) sur la photografie ici reproduite, mais les retouches l'altèrent: même signe pour notre ѳ et un C, cinq lignes plus haut» *(ibid.)*.

[5] M. Costăchescu, *Documente moldovenești înainte de Ștefan cel Mare*, II, Iași, 1932, nr. 191, p. 678—681 (Ștefan comunică regelui Poloniei împăcarea cu fratele său; comunicare asemănătoare a lui Iliaș către același, din 1 septembrie 1435, *ibid.*, nr. 192, p. 681—684).

[6] M. Costăchescu, *op. cit.*, I, București, 1931, nr. 140, p. 427—429; *Documente privind*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. — Epitaful lui Siluan. Colţul din stînga, jos, cu data 6945 (= 1437) septembrie 1.

Gabriel Millet socoteşte că formula întrebuinţată în inscripţia de pe epitaful ce ne preocupă e cam vagă, dar că ea poate fi precizată prin comparaţie cu cea de pe epitajul de la Dobrovăţ (mai nou cu trei sferturi de veac) [1]. Lucrarea broderiei, care şi aşa dura destul de mult, ar fi fost întreruptă pentru un timp: începută sub Ştefan singur, broderia ar fi fost terminată sub domnia comună a celor doi fraţi, stăpîn *de fapt*, în regiunea în care se afla mănăstirea Neamţului, fiind Iliaş [2].

Dar această explicaţie, ce pare a confirma lectura lui Melchisedec, nu este singura pe care ne-o oferă învăţatul francez. O a doua explicaţie – de această dată menită să confirme ipoteza lui Turdeanu – i se pare tot atît de verosimilă, dacă nu, cum am arătat [3], şi mai verosimilă decît prima.

În 25 noembrie 1440, Ştefan face singur, fără să mai amintească şi pe fratele său, o danie către mănăstirea Neamţului [4]. Din acest fapt, dacă am înţeles bine întreg raţionamentul, Gabriel Millet deduce că, în 1441, broderia a fost terminată sub stăpînirea aceluiaşi domn [5].

Verificarea datei, direct pe original, ne îngăduie să citim clar data: ѯѣ ѧѣтѳ ×зцмѳ, м<ѣ>(с)<ѳ>цѧ с<ѳ>пт<ѳмв>рі<ѧ ?> ѧ (v. fig. 2). Aceasta confirmă lectura lui Melchisedec şi înlătură atît ipoteza lui Turdeanu cu privire la an, cît şi pe cea a lui Millet însuşi, cu privire la data de zi [6]. Dar, dacă prin aceasta puteam considera

---

istoria Romîniei, veacul XIV, XV, A. Moldova, vol. I (1384—1475), Bucureşti 1954, nr. 151, p. 122—123.

[1] Pentru inscripţia epitafului de la Dobrovăţ, v. *Repertoriul monumentelor şi obiectelor de artă din vremea lui Ştefan cel Mare*, Bucureşti 1958, nr. 100, p. 312—313. Ni se pare însă că din formula folosită în inscripţia de pe epitaful lui Siluan nu reiese cîtuşi de puţin că lucrarea ar fi fost întreruptă. Formulări asemănătoare se întîlnesc destul de adesea în inscripţii votive.

Cum am arătat mai sus (p. 171, nota 2), între . . . Ії҃кмцꙗ şi вѣ ѧ<ѡ>нн . . . este în inscripţie un punct. Dar în inscripţia cu caracter religios (Prohod, Starea I, 1), punctul a fost folosit pentru a despărţi între ele cele trei versuri (trei idei, exprimate în trei propoziţii) ale strofei. Este deci de presupus că şi în inscripţia votivă punctul desparte tot două idei diferite: avem deci în inscripţia votivă trei propoziţii deosebite. Prima menţionează pe donatorul de fapt; cea de a doua, pe domnul din acea vreme, iar cea de a treia, data sfîrşitului lucrării aerului, adică a desăvîrşirii donaţiei.

[2] G. Millet, *op. cit.*, p. 105: « ainsi Sylvain commence sous Etienne, achève sous l'autre maître» <i.e. Iliaş Vodă, ca stăpînitor de fapt al regiunii în care era mănăstirea Neamţului>.

[3] Vezi mai sus, p. 169, nota 6.

[4] Costăchescu, *op. cit.*, II, nr. 25, p. 76—80; *D.I.R.*, A, XIV—XV, vol. 1, nr. 208, p. 173—174.

[5] G. Millet, *op. cit.*, p. 106: « En Novembre 1440 . . ., les deux frères étant toujours associés en tête des actes, Neamţ reçoit sa dotation d'Etienne seul . . .: la broderie entreprise alors, retardée se termine sous la même autorité le 11 Sept. 1441 (= 6949)».

[6] G. Millet, *op. cit.*, p. 105, citeşte — spre deosebire de Melchisedec şi de Turdeanu, data de lună şi de zi: сп(т) і҃. În realitate, cum se poate vedea din fotografie, lectura corectă este 1 septembrie. Înainte şi după ѧ se află cîte un punct; і face deci parte din numele lunii. Semnul de deasupra acestei litere nu este semnul ~ obişnuit pentru a indica o cifră, ci are aspectul unui ѡ foarte deschis. Lectura lui Millet nu poate rezolva — cum se poate vedea — dificultatea ce provine din faptul că prescurtarea nu este cea obişnuită pentru numele lunii septembrie. Este demn de menţionat şi faptul că nu numai punctele amintite mai sus exclud lectura lui і ca cifră: atît în slavă (limba folosită în inscripţii),

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

definitiv încheiată discuţia cu privire la lectura datei, rămîne deschisă chestiunea pe care o pune amintirea lui Ştefan singur, ca domn la vremea în care s-a sfîrşit broderia.

Observăm însă că, dacă din timpul împărţirii domniei între cei doi fraţi nu ni s-a păstrat decît o singură danie a lui Ştefan fără pomenirea fratelui său, către Neamţu [1], în schimb, din vremea în care el rămîne din nou domn peste întreaga ţară, posedăm nu mai puţin de patru documente al căror beneficiar este mănăstirea amintită [2]. Este demn de remarcat şi faptul că pe un manuscris nemţean ni s-a păstrat şi însemnarea ce conţine data morţii tragice a lui Ştefan [3] şi că tot în aceeaşi mănăstire şi-a găsit acesta şi lăcaşul de veşnică odihnă [4]. Toate aceste motive au făcut pe N. Iorga să-şi exprime încă de acum mai bine de patru decenii — bănuiala că relaţiile dintre Ştefan şi mănăstirea Neamţului au fost totdeauna deosebit de strînse [5]. Admiţînd aceasta, am fi îndreptăţiţi să credem că, în vremea chiar în care domnia Moldovei era împărţită între cei doi fraţi, călugării de la Neamţu puteau considera pe Ştefan ca pe domnul lor *de drept*, deşi, *în fapt*, mănăstirea lor se afla în partea de ţară administrată direct de către Iliaş [6].

Dar fie că admitem că aceasta este explicaţia amintirii lui Ştefan singur în cuprinsul inscripţiei, fie că vom căuta o alta — un lucru rămîne incontestabil: data epitafului dăruit de Siluan mănăstirii Neamţului este cea de 1 septembrie 1437.

EMIL LĂZĂRESCU

cît şi în greacă (din a cărei scriere s-a adoptat în slavă folosirea literelor ca cifre), cît şi, în sfîrşit, în limba română (vorbită de călugări) la numeralele 11 şi 12 se pronunţă întîi unitatea şi apoi zece. Aceasta a făcut ca — numai cu rarisime excepţii, mai tîrzii, cînd începuseră să se folosească şi cifrele arabe — ordinea de scriere a semnelor cu valoare de cifră în aceste numere să fie inversă celei din scrierea de acum. Cum în cazul de faţă, ї se află scris înaintea lui ѧ, este aproape exclus ca el să aibă o valoare de cifră.

În ce priveşte ѡ de deasupra lui ї, el poate fi explicabil — aşa cum îmi comunică Petru Năsturel, şeful secţiei medievale a Muzeului de istorie a Oraşului Bucureşti — şi prin forma greacă ‹εν› Σεπτεμβριῳ. Apariţia unei asemenea forme greceşti într-un text slav n-ar putea fi datorită întîmplării. Ea ne dă indicaţii cu privire la originea aceluia care a brodat aerul.

[1] Cea din 25 noiembrie 1440, menţionată mai sus.

[2] Ele poartă datele de: 1446 februarie 19 (COSTĂCHESCU, *op. cit.*, II, nr. 68, p. 244—246; *D.I.R.*, A, XIV—XV, vol. I, nr. 256, p. 215—216); 1446 martie 11 (COSTĂCHESCU, *op. cit.*, II, nr. 71, p. 250—262; *D.I.R.*, A, XIV—XV, vol. I, nr. 260, p. 218—219); 1446 iunie 6 (COSTĂCHESCU, *op. cit.*, II, nr. 72, p. 263—266; *D.I.R.*, A, XIV—XV, vol. I, nr. 261, p. 219—220) şi 1446 iulie 20 (COSTĂCHESCU, *op. cit.*, II, nr. 74, p. 270—272; *D.I.R.*, A, XIV—XV, vol. I, nr. 263, p. 220—221).

[3] Notiţe pe un rest de *Mărgărit*, scris la Neamţu de către Gavriil, fiul lui Uric. Vezi: Melchisedec, *Catalog de cărţile sîrbeşti şi ruseşti vechi ce se află în Biblioteca sîntei Monastiri Neamţului . . .*, în *Revista pentru Istorie, Archeologie şi Filologie*, an. II, vol. I, fasc. I (1884), p. 140 (traducere românească); IAŢIMIRSKI, *Славянскія и русскія рукописи румынскихъ библіотекъ*, în *Сборник отд. р. языка и а. н. А. Н.*, LXXIX (1905), p. 715 (text slav); STOICA NICOLAESCU, *Documente slavo-române cu privire la relaţiile Ţării Româneşti şi Moldovei cu Ardealul în sec. XV şi XVI . . .*, Bucureşti, 1905, p. 97 (text slav şi traducere); N. IORGA, *Ştefan cel Mare şi mănăstirea Neamţului*, în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, III (1910), p. 101 şi nota 9 (traducere românească). COSTĂCHESCU, *op. cit.*, II, p. 79, nota 2 (text slav şi traducere românească). Azi manuscrisul se află în Biblioteca Academiei R.P.R., Ms. slav., nr. 136.

[4] N. IORGA, *Contribuţii la istoria bisericii noastre*, în *Anal. Acad. Rom., Mem. Secţ. Ist.*, XXXIV (1911—1912), p. 457. Tot aci şi o altă transcriere a inscripţiei votive de pe epitaful lui Siluan, deosebită de cea a lui Melchisedec şi rămasă necunoscută lui Turdeanu.

[5] N. IORGA, *Ştefan cel Mare şi mănăstirea Neamţului*, p. 101. Ipoteza lui N. Iorga — uimitoare la prima vedere — că Mănăstirea Neamţului ar fi fost « mănăstirea lui Ştefan » şi că monahii de acolo ar fi fost partizanii acestuia, este foarte plauzibilă, dacă ţinem seama de faptul că, în evul mediu, posesiunile unui suveran puteau fi risipite în afara graniţelor stăpînirii sale principale şi că avem numeroase exemple, la noi, de mănăstiri proprietate personală (putînd fi chiar vîndută) nu numai a domnilor, ci chiar a particularilor.

[6] Merită să fie menţionat faptul că Ştefan nu este numit « domn al Ţării Moldovei », ci numai « binecinstitorul şi de Hristos iubitorul Ioan Ştefan voievod ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

REZULTATELE UNEI CĂLĂTORII LA PRAGA ÎN NOIEMBRIE 1958

Unul din principalele obiective ale călătoriei mele la Praga a fost reglementarea detaliilor publicării volumului de studii, care să trateze despre formarea şcolilor naţionale de artă şi evoluţia lor pînă către 1850.

Această problemă importantă s-a proiectat şi s-a discutat la Moscova (1956). Au participat atunci la consfătuire reprezentanţi ai următoarelor ţări de democraţie populară: R.P. Bulgaria, R. Cehoslovacă, R.P. Romînă, R.P. Polonă, R.D. Germană şi U.R.S.S.

Pentru fiecare capitol privind arta naţională s-a cerut, ca urmare a consfătuirii, cîte un punctaj, care trebuia trimis în ianuarie 1957. Acest punctaj trebuia să se bazeze nu pe genuri, ci pe curente.

Consfătuirea s-a ţinut într-unul din localurile muzeului naţional, Narodny Galerie, şi a fost organizată de Vladimir Novotny, directorul muzeului şi membru corespondent al Academiei cehoslovace. Directorul Novotny avusese şi la Moscova un rol însemnat în discuţiile şi deciziile luate. D-sa ne-a primit pe toţi în chipul cel mai amical. Au fost prezenţi reprezentanţi ai institutelor Poloniei, Bulgariei, Ungariei, R.P.R. reprezentantul U.R.S.S. şi al Cehoslovaciei, bineînţeles.

S-au discutat fel de fel de aspecte ale problemei şi s-a ajuns la o serie de concluzii. Discuţiile au ţinut trei zile. În urma lor s-au hotărît următoarele:

1. Să se invite specialiştii iugoslavi ca să se alăture şi ei planului nostru.

2. S-a repetat hotărîrea ca tratarea să se facă nu pe genuri, ci pe curente. Cei care însă insistă ca materialul să fie sistematizat pe genuri, vor fi obligaţi să facă la începutul ori la sfîrşitul contribuţiei lor o sinteză, pe curente, pentru ca să se păstreze unitatea studiului.

3. S-a mai hotărît ca în tratare să se aibă în vedere nu numai pictura, ci şi sculptura. În prima jumătate a secolului al XIX-lea sînt ţări în care sculptura este destul de înfloritoare; la cehi de pildă, poate şi la polonezi, poate într-o oarecare măsură şi la ruşi. La noi şi la bulgari cred că situaţia este alta, aşa încît noi nu ne vom preocupa de sculptură. Eu am fost însă de părere ca în general să nu ne preocupăm şi de sculptură, şi iată de ce: întîi şi întîi, încercarea pe care o facem cu acest studiu este foarte originală, foarte curajoasă, dar deosebit de grea. După cum am spus în prima şedinţă a întrunirii noastre, noi trebuie să încercăm un fel de tratare a istoriei artei cum nu s-a mai făcut pînă acum. Pînă acum istoria de artă se trata cam în chipul următor: cînd era vorba de o lucrare de ansamblu, ieşită dintr-o colaborare pe ţări, cum va fi a noastră, un istoric venea şi făcea un capitol despre ţara lui, care intra în textul general, apoi un alt istoric despre ţara lui şi aşa mai departe. Aceste texte erau bazate exclusiv pe considerente de natură estetică. Ceea ce vrem noi să facem, este ceva cu mult mai important. Noi ne vom sili să arătăm că condiţiile sociale, economice şi politice din ţările acestea au avut o influenţă determinantă asupra naşterii şcolii naţionale respective de artă. Apoi, după ce vom fi ajuns să dovedim că anume împrejurări care erau mai mult sau mai puţin comune în această parte a Europei, au determinat anume caractere comune în arta care s-a dezvoltat aici, va trebui să arătăm pentru ce totuşi arta nu este absolut identică la toate aceste popoare, deşi multe trăsături comune se găsesc la toate sau la mare parte din ele. Anume alte împrejurări, în care a trăit unul sau altul dintre popoarele acestea, au făcut în acelaşi timp să se nască şi anume deosebiri. Aşa înţeles, rolul nostru de istorici constituie un caz de analiză dintre cele mai pasionante.

4. Textul fiecărui participant trebuie să fie cuprins între 80 – 120 pagini, adică, considerînd ca unitate de măsură coala de tipar de 16 pagini, să cuprindă cam 6 – 7 coli de tipar. Întreaga lucrare va cuprinde 800 pagini text tipărit şi 400 ilustraţii, adică în total 1200 pagini. Şi, cum un volum de 1200 pagini este foarte greu de mînuit şi de consultat, atunci putem avea libertatea să facem două tomuri. Volumul I să fie astfel format din două tomuri, fiecare de cîte 400 pagini text şi 200 pagini ilustraţii. Însă aceste două tomuri să fie imprimate în acelaşi timp, în aceeaşi tipografie, pe aceeaşi hîrtie şi să apară o dată.

5. S-a mai hotărît ca textul pe care-l va redacta fiecare dintre noi să fie gata pînă la 1 octombrie 1959 şi ca el să fie trimis imediat la Moscova. La Moscova, el va fi tradus şi se va împărţi apoi tuturor institutelor participante. Institutele participante vor controla acest text şi îşi vor face observaţiile lor, şi asupra textului general, şi asupra textului propriu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cu observațiile tuturor înregistrate, textul se va întoarce la Moscova, de unde va fi din nou trimis fiecărui institut, care va examina criticile ce i-au fost aduse și va vedea dacă are sau nu de făcut modificări în textul propriu. Cu această ultimă formă a textului, rezultată din observațiile generale ale fiecărui institut, și cu modificările de text acceptate, în cazul cînd ele sînt considerate juste, reprezentanții institutelor vor merge, la începutul anului 1960, la Varșovia. Acolo, la Varșovia, se vor discuta ultimele forme ale textului și se va ajunge la textul gata de imprimat. După aceasta, cu textele gata acum pentru imprimare, se va ține o ultimă sesiune, cam în primăvara sau în primele luni ale verii anului 1960, la București.

În această sesiune de la București, se vor hotărî exclusiv chestiunile tehnice, cele privind publicarea, adică unde să se imprime, unde să se facă ilustrațiile, în sfîrșit, tot ce privește ultima toaletă a textului, înainte de apariția lui. Acesta ar fi ultimul stadiu al primului volum al studiului nostru.

În toată această vreme, în cele trei zile cît a durat sesiunea, o zi înainte și o zi în urmă, gazdele s-au ocupat cu multă bunăvoință de noi; am vizitat muzeele, am vizitat două castele care se găsesc la oarecare depărtare de Praga, am fost într-adevăr tratați ca niște oaspeți scumpi ai cehilor. Și țin să adaug că oamenii pe care i-am întîlnit sînt cu desăvîrșire remarcabili, ca și membrii mai tineri ai institutului ceh. Am fost însoțit tot timpul de un membru mai în vîrstă al institutului, un șef de secție de la secția de arhitectură, un arhitect.

Eu însă nu mă găseam la Praga numai pentru această chestiune. Eram acolo și ca trimis al Academiei noastre, ca să o reprezint la sesiunea anuală a Academiei cehe. Impresia pe care mi-au făcut-o ședințele este impresionantă.

Seara ni s-a oferit, reprezentanților străini și prezidiului, o masă, pe care a prezidat-o chiar președintele. Am fost invitați apoi și la o reprezentație festivă, « Liubișe », opera lui Smetana, care mi-a făcut o impresie de neuitat. A fost o reprezentație de un nivel artistic într-adevăr extraordinar, așa cum am văzut pe vremuri la Salzburg și Bayreuth.

Cu reprezentanții Academiei cehoslovace, care delegaseră acest rol tot Institutului de istoria artei, am avut de discutat, după terminarea sesiunii, în numele Academiei noastre și al Institutului nostru, problema pe care o tratăm împreună: « Relațiile dintre arta cehoslovacă și arta romînească ».

S-a hotărît lucrul următor: ca la începutul anului viitor să ne întrunim la Praga sau la Bratislava, și pînă atunci cehii, de acord cu slovacii, adică Praga de acord cu Bratislava, să strîngă material. Cînd ne vom întruni, vom studia acest material și vom vedea ce curs trebuie să dăm cercetărilor noastre, adică vom fixa în detalii planul de colaborare. În procesul verbal, am adăugat la urmă ceva care ni s-a părut indispensabil: că, fără o cercetare pe teren în țările noastre respective este foarte greu, dacă nu imposibil, să studiem serios o atare chestiune. Trebuie ca cercetătorii cehi să vină la noi și noi să ne putem duce în Cehoslovacia, și nu pentru o vizită de o zi, două; ci să stăm acolo, să vizităm muzeele timp de două sau trei săptămîni.

După aceea mi-am luat rămas bun de la cei care mă primiseră într-adevăr ca pe un coleg pe care l-ar fi cunoscut de nu știu cîtă vreme, și am venit înapoi în țară.

Acad. G. Oprescu

NOI CERCETĂRI ASUPRA ACTIVITĂȚII LUI GRIGORESCU ÎN FRANȚA

În toamna anului trecut am fost patru săptămîni la Paris, însărcinat de Academia R.P.R. să cercetez urmele documentare ale anilor petrecuți în Franța de N. Grigorescu. Nu eram primul pornit pe această cale, căci cu mult înainte Al. Vlahuță fusese acolo în același scop, urmat după cîtăva vreme de V. Cioflec și în sfîrșit de I. D. Ștefănescu. Am început, ca și predecesorii mei, prin a cerceta arhiva școlii de Belle Arte, unde nu mă așteptam să găsesc prea mare lucru, întrucît Cioflec afirmase că acea arhivă nu s-ar fi păstrat, iar I. D. Ștefănescu că ea n-ar cuprinde decît puține știri în legătură cu pictorul nostru. Am fost cu atît mai surprins constatînd că școala de Belle Arte din Paris își păstrează întreaga arhivă din

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

secolul trecut, pe care am putut-o consulta în voie, datorită subdirectorului acestei instituții, Maurice Trébosc. Spre deosebire de cele afirmate de toți biografii, care pretind că Grigorescu ar fi rămas la Școala de Belle Arte doar cîteva luni sau că ar fi renunțat a urma cursurile chiar de la examenul de admitere, am constatat astfel că pictorul a fost elevul școlii timp de un an și jumătate, din aprilie 1862 pînă în toamna anului următor. Am putut reconstitui, interpretînd datele de arhivă cu ajutorul vechilor regulamente ale școlii, întreaga activitate a lui Grigorescu la Belle Arte, stabilind lista amănunțită a concursurilor și a subiectelor propuse pentru fiecare dintre ele, identificînd profesorii și colegii pictorului. Ideologia și atmosfera școlii se desprind din documente cu o claritate pe care zadarnic am căuta-o în cărți. Am înfățișat în altă parte, cu toate referințele necesare, rezultatele obținute în această direcție [1].

Încă din 1956 publicasem mai multe copii pictate de Grigorescu la Luvru, între 1862 și 1864 [2]. Marele muzeu francez păstrează registrele copiștilor, în care fiecare autorizație dată acestora este consemnată cu data eliberării, numele artistului și titlul tabloului copiat. Această arhivă, din nefericire incompletă, cuprinde astfel știri de cel mai mare preț asupra artiștilor care au executat còpii la Luvru în secolul trecut. Istoricii de artă n-au folosit-o încă îndeajuns, ceea ce mi-a îngăduit să culeg, în fugă fireşte, un număr apreciabil de știri despre Cézanne, care, înainte de a năzui să facă « du Poussin d'après nature» copia un tablou de Poussin, despre Manet, Whistler, Fantin-Latour. Fie din cauză că registrele copiștilor nu ni s-au păstrat toate, fie pentru că nu se eliberau autorizații decît în vederea copiilor de dimensiuni importante și nu pentru schițele rapide, de proporții modeste, cum sînt mai toate cele executate de Grigorescu, pe acesta din urmă nu l-am întîlnit decît cu o singură copie, aceea după *Justiția și răzbunarea divină urmărind crima*, aflată astăzi în colecția Patriarhiei și înregistrată la Luvru în iunie 1863. Am găsit în schimb însemnări de cel mai mare interes cu privire la alți pictori romîni. Mihail Lapaty, a cărui activitate este încă pentru noi atît de obscură, figurează cu nu mai puțin de opt còpii, dintre care trei după Géricault, executate în anii 1851 1852: *Pluta Meduzei*, *Cuirasierul rănit* și *Ofițerul de vînători călare*, același pe care-l va interpreta mai tîrziu, într-o strălucită schiță, și Grigorescu. Pătrunderea romantismului în arta noastră își lămurește astfel mai limpede obîrșia, legată astfel și de arta lui Géricault, care fusese de altfel maestrul lui Ary Scheffer, la rîndul său profesorul lui Lapaty. Marele portret ecvestru al lui Mihai Viteazul de Lapaty (astăzi la Muzeul central al Armatei) pornește fără urmă de îndoială de la exemplul lui Géricault. Printre copiști mai figurează Th. Aman și Barbu Iscovescu, înscriși în aceeași zi pentru a copia același tablou, precum și Petre Alexandrescu.

La Biblioteca națională am urmărit opera grafică deloc sau puțin cunoscută a artiștilor romîni care au publicat litografii sau gravuri în Franța: Lapaty, al cărui portret litografiat al lui Mihai Viteazul după Sadeler poartă ștampila depozitului legal din 1851, Carol Popp de Szathmari, de care am găsit mai multe portrete, printre care unul excelent, datînd tot din 1851, al generalului Constantin Herescu și, mai ales, Aman, care a publicat între 1876 și 1880, în calitate de membru al « Societății acuafortiștilor», șase planșe în *L'Illustration Nouvelle*, una dintre seriile de gravuri în apă tare editate de casa Cadart.

L-am căutat și am avut norocul să-l regăsesc și aici pe Grigorescu, care în iarna anului 1862 iscălea printre cercetătorii Cabinetului de stampe unde venise fără îndoială pentru a se documenta în vederea vreunei compoziții istorice. În *Topografia Franței*, imensa colecție iconografică orînduită cu cea mai strictă metodă, am examinat portofoliile cu imagini ale Parisului, ale pădurii de la Fontainebleau și ale satelor din preajma acesteia, notînd pentru a cere mai tîrziu fotocopii, cîteva piese sugestive pentru mediul în care a lucrat pictorul și chiar fotografia unuia dintre motivele pe care le-a pictat, un *Interior de pădure* aflat la Galeria națională. Din culegerile documentare de la Cabinetul de stampe, am adunat numeroase informații precise cu privire la prietenii francezi ai lui Grigorescu: interesanta figură a lui Alphonse Lecanu autor împreună cu alții, al celebrei *Complainte des peintres de Barbizon*, dedicată lui Ganne, hangiul artiștilor, și Emmanuel Lansyer,

[1] *Grigorescu la Școala de belle-arte din Paris*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 5 (1958), nr. 1, p. 232—236.

[2] *Studii și cercetări de istoria artei*, 3 (1956), nr. 3—4, p. 132 - 145.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

îndeosebi. La Biblioteca națională ca și la Biblioteca Doucet a Institutului de artă și arheologie am întreprins și unele cercetări bibliografice, izbutind să găsesc în presa franceză un număr de articole necunoscute privitoare la Grigorescu, printre care o importantă cronică a expoziției sale organizate la București în 1887, apărută în ziarul *L'Evénement* și semnată de unul dintre amicii pictorului. Am cercetat bibliografia franceză privitoare la școala de la Barbizon și mai ales istoria și topografia artistică a regiunii.

Astfel pregătit am plecat la Barbizon, oprindu-mă în prealabil la Chailly-en-Bière, pentru un scurt examen al arhivei comunale, redusă la cîteva registre aruncate într-un dulap. A trebuit să mă mulțumesc aici cu răsfoirea condicii în care paznicul din Chailly, unul dintre modelele celebre ale lui Grigorescu, și-a transcris procesele verbale. Satul Barbizon, pe care îl cunoșteam din ghidul Joanne, este departe de a mai păstra aspectul său de altă dată. Au rămas neschimbate doar cîteva case între care, din fericire, și vechea clădire a hanului Ganne, părăsită de proprietari către 1880, cumpărată apoi de un anume Gauthier și închiriată în cele din urmă de un nepot al pictorului Charles Jacque pentru a fi transformată într-un punct de atracție turistică sub numele ceva cam pretențios de « Muzeul Ganne». Dintre cele trei încăperi scunde și întunecoase în care se aflau odinioară mesele zgomotoșilor convivi, două mai cuprind încă opere vechi, picturi și desene așezate într-o dezordine mai mult sau mai puțin pitorească, în timp ce o a treia adăpostește producția de îndoielnică valoare a actualului ocupant, prezentată cumpărătorilor drept continuarea firească a școlii de la Barbizon. Muzeul are și un prospect care enumeră numele clienților iluștri ai hanului: Millet, Rousseau, Corot, Courbet, Delacroix, Daumier, Charles Jacques și alți cîțiva, printre care și « Grégoresco» citat între frații Goncourt și Delacroix. Cîteva lucrări remarcabile de Millet și Rousseau, desene vechi de maeștri olandezi printre care și unul de Berghem, dar și destule schițe lipsite de interes alcătuiesc zestrea artistică a hanului devenit muzeu. Vlahuță a cumpărat de aici *Bătrîna cu gîștele*, iar pictorul G. Petrașcu își amintea a fi văzut un portret al fetiței hangiului, de Grigorescu. N-am mai găsit portretul, cumpărat pe semne de cineva de atunci încoace, dar am aflat în schimb o natură moartă semnată de Grigorescu, un *Ghiveci cu flori*, operă de tinerețe a cărei factură prezintă asemănări incontestabile cu aceea a lui Diaz, în paletă ca și în felul de a pune culoarea. Mi s-a arătat și o pînză foarte urîtă reprezentînd o bătrînă sprijinită în toiag, spunîndu-mi-se că ar fi de Grigorescu. Nu am putut să fotografiez și nici să examinez la lumină acest tablou.

De un și mai mare interes a fost pentru mine vederea curții interioare a hanului, unde am recunoscut îndată motivele a cel puțin trei tablouri ale lui Grigorescu: *Atelierul pictorului*, fost în colecția Onic Zambaccian, *Chioșcul* datat 1866 și *Curtea de fermă* de la muzeul din Craiova. Acest din urmă tablou pe care biografii lui Grigorescu îl considerau pictat după 1880 în Bretania se dovedește astfel făcut la Barbizon și anume înainte de 1869, așa cum afirmasem, întemeiat pe criterii stilistice, în catalogul retrospectivei artistului din 1957 [1].

Am încercat firește să sporesc materialul biografic privitor la artist și pe alte căi. Am identificat astfel toate, sau aproape toate locuințele ocupate de Grigorescu la Paris din 1862 pînă după 1890, folosind în acest scop datele strînse în țară din izvoare variate, de la actele de arhivă și însemnările autografe pînă la chitanțele de chirie, comunicate de urmașii pictorului. Grigorescu a tras întîi la Hotelul « Corneille» din piața cu același nume, mutîndu-se apoi în Rue du Cherche-Midi 102. În 1863 locuia în aceeași pitorească stradă la numărul 23, într-o clădire sumbră cu trei caturi care se înalță în jurul unei curți interioare, de aspect jumătate comercial, jumătate fantastic, ieșită parcă dintr-o pagină de Balzac. Camera lui Grigorescu, primul său atelier din Paris, se afla sub acoperiș, cu fereastra spre curte, putînd fi identificată cu ajutorul detaliului vizibil în *Atelierul* din colecția Dr. I. N. Dona, tablou pictat aici după cum artistul însuși o mărturisește, printr-o inscripție de pe spatele pînzei. În decembrie 1866, înainte de a se stabili cu totul la Fontainebleau, îl găsim în Rue de Seine, la nr. 59. Imobilul există, cu fațada modernizată însă. După răstimpul petrecut în țară, Grigorescu reveni la Paris în 1876, instalîndu-se de astă dată în Boulevard Clichy nr. 1, într-o clădire care adăpostește și astăzi trei ateliere de pictori și în care locuia atunci, într-un mic apartament situat la demisol, doctorul George Bellu, prietenul

[1] *Expoziția Grigorescu. Catalog*, Buc., 1957, nr. 38.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și susținătorul impresioniștilor. Zidurile sînt și aici negre, dar de o înfățișare mizeră, obosită, punînd o pată tristă în spectacolul plin de mișcare și de viață al bulevardului. După 1880, pînă în 1884, pictorul își avu iarăși un atelier permanent în capitala Franței unde, după unii, ar fi lucrat studiile pentru *Atacul de la Smîrdan*. Acest ultim popas parizian al lui Grigorescu este o solidă și demnă clădire din Rue Fontaine Saint-Georges nr. 34 așezată în imediata apropiere a veselei piețe Pigalle.

Din alte chitanțe, păstrate de pictor cu o pedanterie salutară pentru curiozitatea noastră, a celor de azi, știam de mult că Grigorescu obișnuia să ia masa la Paris într-o pensiune de familie aceeași din 1869 pînă în 1904. Era pensiunea Laveur, celebră pe vremuri, care își datora renumele și lunga existență (a dăinuit de prin 1840 pînă anul trecut) clientelei sale alcătuite mai ales din pictori și scriitori, iluștri sau în drum spre celebritate, atrași de cordialitatea unei atmosfere aproape familiale, ca și de creditele acordate pe termene lungi. Casa nutrea simpatii de stînga și în 1870 nepoata lui Laveur, brava domnișoară Rosalie, căreia Grigorescu îi trimitea mai tîrziu salutări printr-un prieten, ascunsese cîțiva comunarzi, printre care și pe Jules Vallès. În vremurile ei de glorie, pensiunea își avea sediul în Rue des Poitevins nr. 6, unde cadrul era alcătuit de o sală înaltă cu oglinzi vaste și pereți încărcați de fastuoase ornamente în gustul celui de-al doilea imperiu. Am regăsit-o cu obloanele trase, în întortochiata și umeda Rue Serpente, unde mai venea, cu mai bine de o jumătate de secol în urmă, și Grigorescu. Văduva proprietarului de atunci, d-na Castellan, nu-și mai amintea de pictor, dar m-a lăsat să răsfoiesc registrele casei și mi-a adus albumele în care mătușa ei, domnișoara Rosalie,

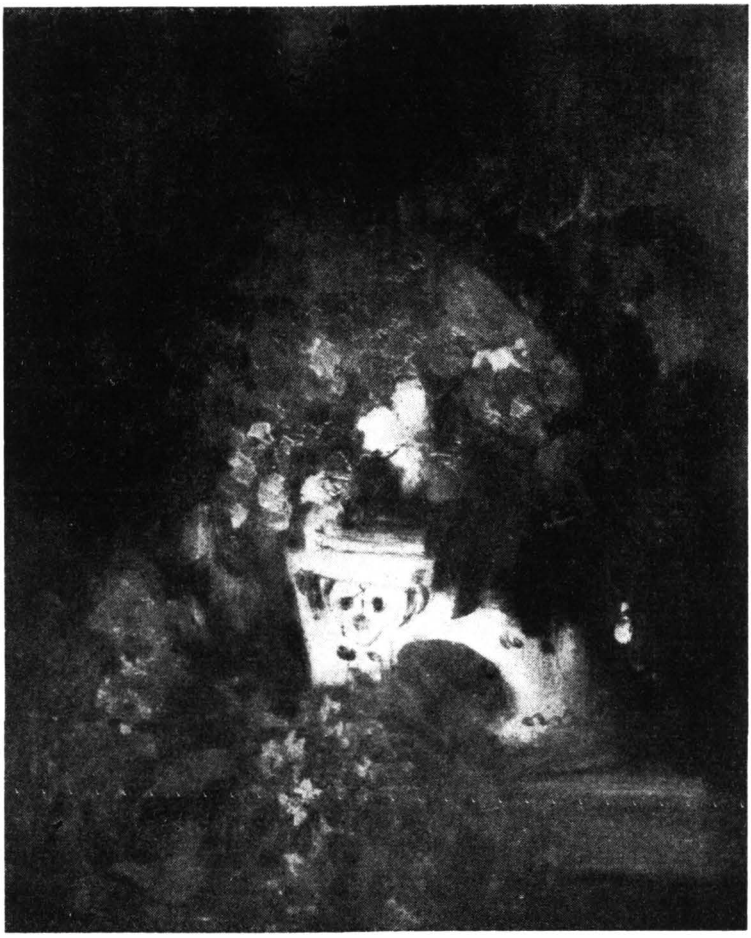


Fig. 1. — Glastră cu flori. Către 1864. Muzeul Ganne, Barbizon.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

adunase fotografiile vechilor oaspeți. Într-un registru de prin 1880 l-am găsit pe Grigorescu, pe aceeași pagină cu un alt romîn, Constantin Gărdescu, din Tîrgu-Jiu. Grigorescu își însemnase și adresa de la Brolle unde locuia la un M. Lefèvre, épicier. Timpul nu mi-a îngăduit să folosesc această ultimă indicație, care ar fi putut duce la precizări interesante, căci, precum se știe, Grigorescu a pictat la Brolle cîteva dintre pînzele sale cele mai renumite.

În albumele domnișoarei Rosalie am găsit fotografiile semnate și datate ale cîtorva dintre pictorii francezi cu care Grigorescu, așa cum aflăm din corespondența sa, a întreținut strînse legături de prietenie: Charles de la Force, Emmanuel Lansyer, Alphonse Fournier. Fotografia lui La Force, poate cel mai apropiat prieten pe care l-a avut Grigorescu, a confirmat o ipoteză pe care în 1956, la sosirea Tezaurului, acad. G. Oprescu o formulase fără dovezi pozitive. Un portret de bărbat cu fizionomie galică, pictat cu o vervă și cu o simpatie excepționale chiar și la Grigorescu, îl reprezintă într-adevăr pe La Force. Fotografiile din album, pe care

Fig. 2. — Studiu de evreu. Către 1874. Muzeul Marmottan, Paris.

d-na Castellan ni le-a comunicat, împreună cu o prea frumoasă efigie a lui Courbet, datorată marelui fotograf Carjat, dovedesc că la pensiunea Laveur Grigorescu a întîlnit un mediu care nu a putut rămîne lipsit de înrîurire asupra sa. Faptul că venea acolo Courbet adaugă la o fotografie publicată mai de mult [1] o mărturie prețioasă asupra relațiilor personale ce au existat între marele pictor realist și compatriotul nostru. În același sens vorbește de altfel și prezența lui Lansyer, care, așa

[1] *Studii și cercetări de istoria artei*, 4 (1957), nr. 1—2, p. 218.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

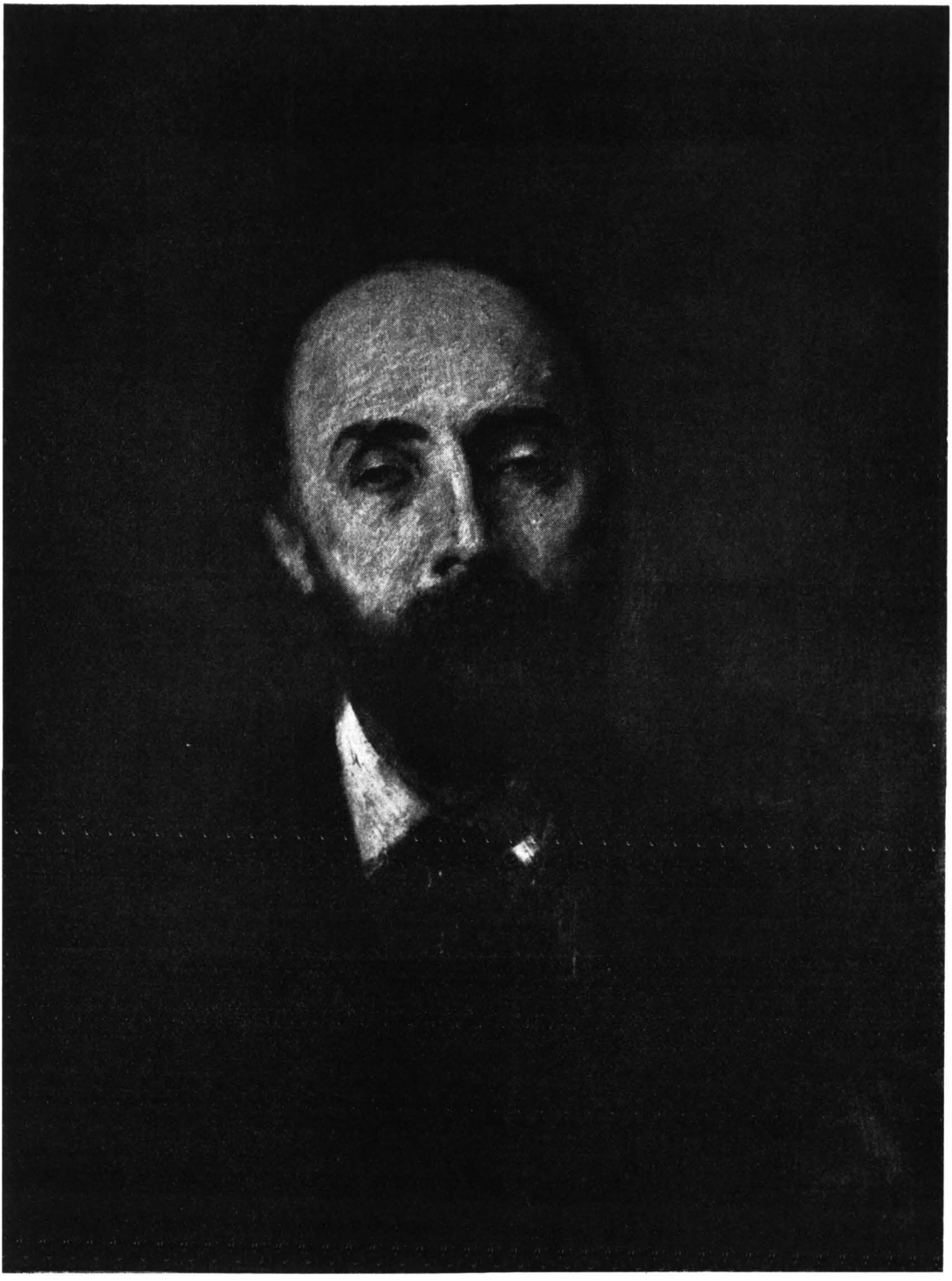


Fig. 3. — Portretul lui George Bellu. 1876—1877. Muzeul Marmottan, Paris.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

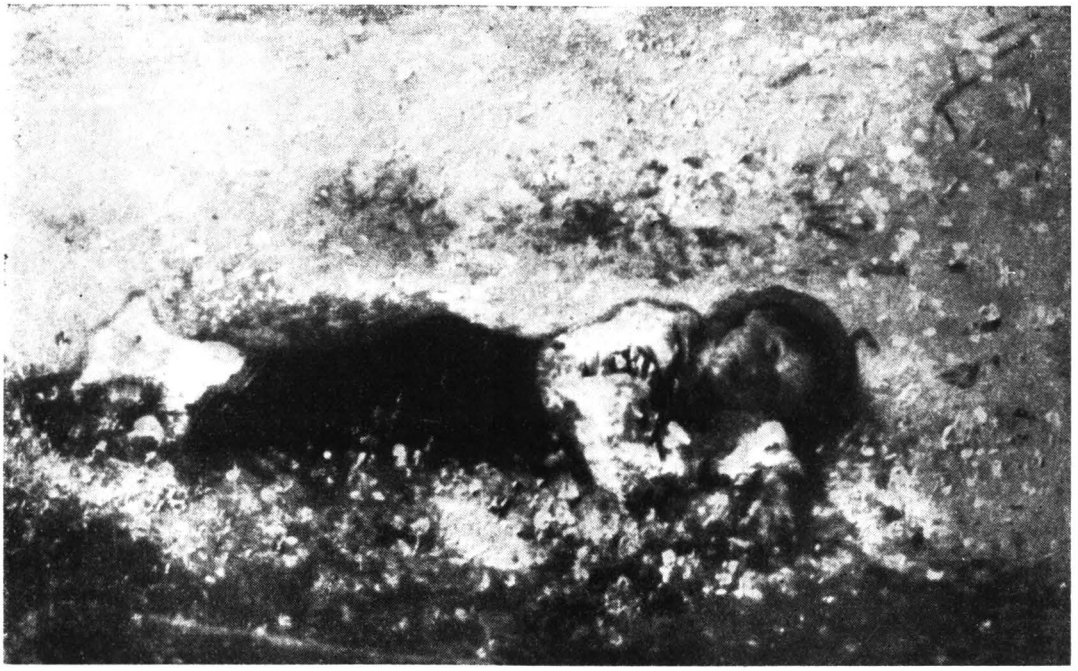


Fig. 4. — Țărăncuță culcată. Către 1880. Pensiunea Laveur, Paris.

cum am arătat cu alt prilej, părăsise școala de Belle Arte în 1861, în fruntea unui grup de elevi pentru a trece în atelierul lui Courbet. Discipol al lui Courbet și prieten al lui Grigorescu, Lansyer a mijlocit fără îndoială apropierea dintre cei doi artiști.

Clienții lui Laveur aveau obiceiul să dăruiască restauratorului și tablouri. Cele mai multe, printre care și cîteva pînze de Courbet, fuseseră vîndute fireşte de mult, și d-na Castellan își amintea de ele cu melancolie. Am stăruit totuși să vizitez încăperile casei și într-un colț am avut satisfacția să descopăr încă un tablou de Grigorescu necunoscut. Este o *Țărăncuță culcată în iarbă*, pictată pe lemn către 1880, operă fără mari pretenții desigur, dar plină de grație și foarte caracteristică pentru maniera pictorului din acel timp.

Cercetări mai vechi, legate de Grigorescu, îmi atrăseseră atenția asupra doctorului George Bellu, marele colecționar romîn stabilit la Paris. Se știa că în colecția sa se afla un portret de evreu expus de Grigorescu la salonul din Paris în 1877, sub pseudonimul « Nicolas Dio ». Spre marea mea surprindere, am găsit-o în viață pe fiica aproape centenară a lui George Bellu, d-na Victorine Donop de Monchy, care mi-a comunicat un întins material privitor la personalitatea și colecția tatălui său. Prieten și protector al unor pictori ca Monet, Renoir și Pissarro, George Bellu adunase una din cele mai importante colecții de artă franceză modernă ale epocii, putînd rivaliza în acest domeniu, prin numărul ca și prin valoarea operelor, cu cele mai mari muzee. Bellu poseda 38 de pînze de Monet, printre care și celebra *Impression, soleil levant*, care a dat numele impresionismului, 11 de Pissarro, 8 de Renoir, 8 de Manet, 4 de Cézanne și multe altele, adesea opere capitale ale principalilor artiști francezi din a doua jumătate a secolului trecut. Vîndută de ginerele lui Bellu, colecția s-a împrăștiat în toată lumea, în numeroase muzee și colecții particulare. Ea va putea fi reconstituită însă în bună măsură, datorită unui inventar pe care mi l-a comunicat d-na de Monchy. Această reconstituire va oferi, cred, un material interesant pentru cercetătorii artei moderne, precum și pentru studiul colecțiilor de artă romînești. Scrisori inedite, adresate de Claude Monet și Renoir lui George Bellu, precum și de acesta din urmă lui Claude Monet, fotografii, desene, însemnări autografe, întregesc prețioasa recoltă documentară pe care o datorez fiicei lui George Bellu.

Un mic muzeu parizian, aparținînd Institutului Franței, a primit în dar ultimele tablouri rămase din colecția Bellu. Se păstrează aici cîteva peisagii de Monet

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

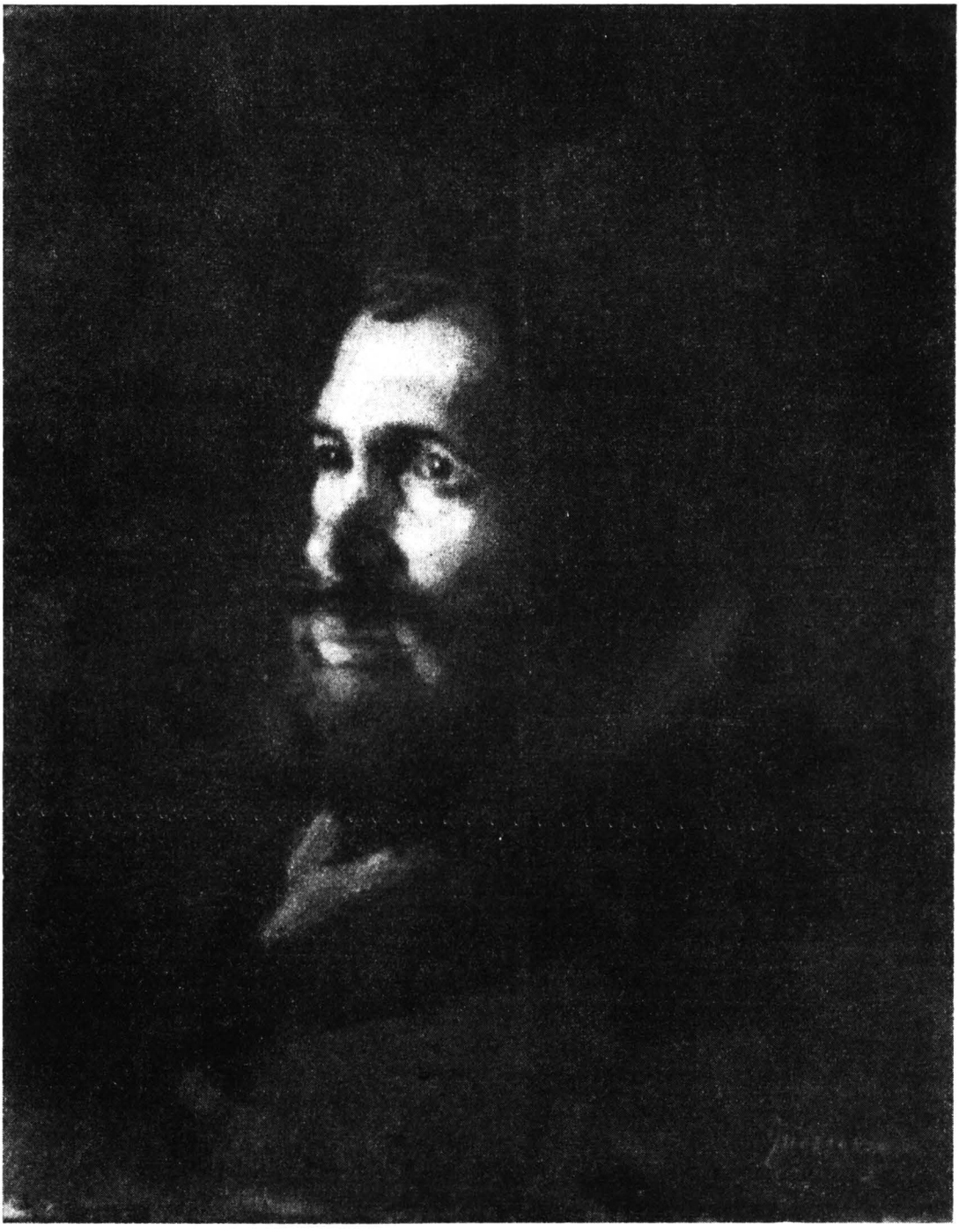


Fig. 5. — Evreu din Moldova. 1874. Col. T. Pagnoud, Septeuil.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 6. — Țigancă. 1890—1900. Colecție particulară, Paris.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(*Le Pont de l'Europe*, *L'Impression*, *Les Tuileries*), de Sisley şi Pissarro, un superb portret al Victorinei Bellu de Renoir şi, lucru cu deosebire îmbucurător pentru noi, portretul colecţionarului însuşi, pictat de Grigorescu. În depozitul muzeului Marmottan am găsit şi un mic *Studiu de evreu*, pictat cu o vervă admirabilă în care am recunoscut îndată stilul lui Grigorescu. La propunerea mea, conducerea muzeului a acceptat să aşeze şi acest tablou în sala în care se află portretul lui George Bellu. Deplasînd o pictură de Prud'hon am făcut loc eu însumi pînzei lui Grigorescu. Am fost rugat să întocmesc un catalog al tablourilor muzeului provenite din colecţia Bellu, pe care l-am redactat. După indicaţia d-nei de Monchy, m-am deplasat în sfîrşit la Septeuil unde am găsit la un nepot al colecţionarului *Evreul din Moldova* expus la Salonul din 1877, operă de mare însemnătate în creaţia lui Grigorescu şi în arta noastră din secolul al XIX-lea.

Era cel de-al cincilea tablou inedit de Grigorescu pe care izbutisem să-l găsesc în cursul călătoriei mele. Un al şaselea, un admirabil *Portret de fată*, datînd din ultimii ani ai artistului, mi-a fost arătat de un negustor care dorea să-l vîndă, cerînd suma considerabilă de 600 000 franci. În 1955, muzeul din Lyon a primit în dar o *Ţărăncuţă* de Grigorescu care figurează în catalogul recent al muzeului, alături de pînzele cumpărate mai de mult din iniţiativa lui Henri Focillon de la pictorii Steriadi şi Ghiaţă. Atîta cît am putut judeca după reproducerea din catalog, mă tem însă că *Ţărăncuţa* de la Lyon este o copie sau un fals. Rămîne să lămurim acest lucru cerînd prin corespondenţă o fotografie mai clară.

Limitele raportului de faţă nu-mi îngăduie să înfăţişez fie şi în treacăt toate rezultatele acestor săptămîni de cercetări. Mă mulţumesc a aminti doar rezultatele obţinute în legătură cu alte două dintre subiectele de studiu pe care mi le propusesem. Acad. G. Oprescu îmi atrăsese atenţia asupra existenţei unui portret al unui romîn din familia Bălăceanu, pictat de Delacroix, de a cărui urmă nu se mai ştia nimic. Am găsit acest portret, una dintre principalele opere de tinereţe ale maestrului, în colecţia David Weil şi o variantă a lui într-o altă colecţie particulară. Cercetînd cele aproape 2 000 de desene ale lui Delacroix de la Luvru, am identificat apoi 17 studii, desene şi acuarele executate după acelaşi model. Tot la Luvru, am examinat miniaturile lui Liotard, ajungînd la concluzia că portretul nesemnat al lui Constantin Mavrocordat, aflat la Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei, pe care-l atribuisem celebrului pictor elveţian, îi aparţine într-adevăr, fiind, în ce priveşte stilul, cu nimic inferior operelor pe care specialiştii francezi le socotesc a fi cu siguranţă de mîna sa.

REMUS NICULESCU

PE URMELE LUI ANDREESCU ÎN FRANŢA

Despre nici un pictor dintre cei care se situează în fruntea mişcării noastre artistice plastice din secolul trecut nu se cunosc atît de puţine date esenţiale ca despre Ion Andreescu. Datorită vicisitudinilor de tot felul care au provocat dispariţia (uneori definitivă, alteori poate numai vremelnică) a numeroase acte de arhivă şi de corespondenţă, ne aflăm astăzi în situaţia de a nu putea trece dincolo de hotarul presupunerilor atunci cînd avem a reconstitui şi analiza anumite etape din creaţia pictorului. Astfel, imaginea anilor lui de studiu la Şcoala de Arte Frumoase condusă de Aman rămîne pentru noi iremediabil pierdută, o dată cu nimicirea în incendiul din 1883 a întregii arhive a şcolii. Nu vom afla dar niciodată (prin intermediul vreunei opere) cum desena şi *dacă* şi *cum* s-a apropiat Ion Andreescu de pictură, în perioada 1868 – 1872, perioada lui de iniţiere profesională. Vagile mărturii în această privinţă lăsate de C. I. Stăncescu sînt absolut insuficiente şi destul de nesigure uneori. Prea puţine date (de astădată ne referim îndeosebi la cele biografice) se cunosc şi cu privire la viaţa dusă de artist la Buzău. Şi mai puţine date se cunosc în legătură cu relaţiile sale intime de familie, în ciuda ostenelilor depuse în ultimii ani, de a scoate la lumină, cu un minim de certitudine, măcar unele aspecte; sîntem nevoiţi să ne mărginim la deducţii. În sfîrşit, perioada cea mai bogată din activitatea lui Andreescu şi cea mai pozitivă sub raportul calităţii profesionale, aceea a anilor 1879 — 1882 petrecuţi mare parte în Franţa, ne lasă din punctul de vedere al documentării strict biografice aproape tot atît de puţin dumeriţi. Totuşi cercetările recent făcute la faţa locului sînt în măsură să ne sugereze

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

concluzii de netăgăduit interes, chiar dacă acestea nu contribuie încă la desluşirea unui itinerariu biografic precis şi a unei evoluţii de gîndire estetică mărturisită altcum decît prin existenţa operelor.

Primul obiectiv al deplasării noastre la Paris şi la Barbizon a fost acela de a ne familiariza pe cît posibil — fie şi numai parţial — cu cadrul natural şi cu mediul spiritual în care Andreescu şi-a desăvîrşit formaţia. În ce măsură este Andreescu un barbizonian, ce-l apropie de şcoala barbizonă şi ce-l desparte, sau în ce măsură chiar o depăşeşte? Studiul la faţa locului ne-a permis să ne verificăm convingerea că un început de influenţă al şcolii de la Barbizon s-a exercitat asupra pictorului romîn mai întîi prin mijlocirea lui Grigorescu, cu mult încă înainte ca Andreescu să fi cunoscut peisajul atît de caracteristic regiunii Fontainebleau. Elementele acestei influenţe se întrevăd mai ales în concepţia lui Andreescu despre natură şi mai puţin în modul cum înţelege să-şi concretizeze plastic această concepţie. La Barbizon Andreescu suferă de astă dată influenţa directă a peisajului, cu tot ceea ce acesta presupune ca trăire, sentiment şi putere de impresionare şi cu toate sugestiile pe care le implică pe planul cromaticei şi compoziţiei. Dar spre deosebire de Grigorescu al cărui prim contact direct cu Barbizonul se face într-o vreme cînd principalii pictori de la Barbizon trăiesc (Daubigny, Rousseau şi Millet), cînd aşa-zisa şcoală de la Barbizon continuă să existe bucurîndu-se uneori chiar şi de aportul numai foarte pasager al unor personalităţi puternice cum sînt Corot şi Courbet, Andreescu ajunge la Barbizon exact în momentul în care « şcoala» încetează de fapt să existe, reprezentanţii ei cei mai de seamă au dispărut, iar mişcarea picturală a epocii se îndreaptă — în ceea ce are ea mai valabil — spre moduri de expresie înnoitoare şi mai moderne. Emoţiile trăite de Andreescu la Barbizon şi în pădurea de la Fontainebleau îl influenţează propriu-zis, iar nu pictura barbizoniană însăşi. Mai degrabă se dovedeşte el atent la aportul impresioniştilor (pe care îi întîmpină, totuşi, cu multă rezervă), decît se arată înclinat să continue pur şi simplu o viziune care şi-a atins de mult apogeul şi care în fapt e indiscutabil depăşită. De toate acestea ne-am putut da seama studiind peisajul de la Barbizon şi fireşte operele barbizonienilor şi cercetînd unele materiale de arhivă, mai ales registrele hanului lui Ganne[1], disparate şi incomplete, aşa cum le-am putut afla, în custodia actualului proprietar al hanului devenit « muzeu». Unul dintre aceste registre cuprinde tocmai perioada şederii lui Andreescu la Barbizon şi îmbrăţişează anii 1874 (de la 1 aprilie) - 1888 (pînă în august). Nici Andreescu nici Grigorescu (despre care ştim că s-au aflat o vreme împreună la Barbizon) nu figurează în registrul respectiv, dovadă concludentă că între 1879 şi 1882 n-au locuit la hanul lui Ganne, ci la vreo fermă prin partea locului, fie la Barbizon, fie la Chailly. Hanul însuşi, nu numai în anii ce ne interesează dar chiar şi în 1874, cînd mai trăieşte Millet, încetează să mai fie preferat de artiştii de la Barbizon care-şi aveau de mult propriile ateliere şi locuinţe; el e mai mult un loc de adăpostire foarte vremelnică pentru vizitatorii ocazionali ai Barbizonului sau pentru o seamă de pictori azi cu totul necunoscuţi, pe care faima locului îi va fi atras în afara vreunei afinităţi propriu-zise. Nici un nume cunoscut (cu excepţia lui Odilon Redon care se opreşte în două rînduri la Barbizon, pentru numai o zi în 1874 şi pentru patru zile în 1875) nu întîlnim de-a lungul întregii perioade cuprinsă în amintitul registru. Ceea ce nu este cazul cu un alt registru al lui Ganne, care, îmbrăţişînd perioada 1848 (12 mai) — 1861, aminteşte de şederea sau de trecerea la Barbizon, printre alţii, a lui Theodore Rousseau, Thomas Couture, Jean Leon Gerôme, Antoine Louis Barye şi Honoré Daumier. Filele acestui registru ne oferă însă o surpriză: ele atestă şederea la Barbizon pe o perioadă de două săptămîni, între 6 —20 septembrie 1855, a pictorului « valah» Petre Alexandrescu « în vîrstă de 27 ani». Prin urmare Barbizonul a fost cunoscut de un pictor romîn cu opt ani înaintea lui Grigorescu, într-o perioadă în care Aman îşi mai făcea studiile la Paris. Desigur, spre deosebire de Grigorescu, trecerea craioveanului Petre Alexandrescu pe la Barbizon n-a influenţat orientarea picturii noastre de la a doua jumătate a veacului trecut. Dar nu e mai puţin adevărat că acest artist, destul de mediocru deşi nu lipsit de resurse (dovadă cele două portrete ale soţilor Hagiad din muzeul de la Craiova), e încă prea puţin cercetat, în afara cîtorva portrete, neajungînd pînă azi alte opere ale sale la cunoştinţa noastră.

[1] Aceste registre ne-au fost semnalate de colegul Remus Niculescu, care n-a avut posibilitatea să le cerceteze.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Este probabil ca să fi pictat şi peisaje, căci cu greu se poate presupune că şederea timp de 14 zile la Barbizon să nu-l fi îndemnat la aceasta. Dacă aceste peisaje au existat, ce au devenit şi ce semnificaţii au putut avea pentru pictura românească a epocii (şi pentru dezvoltarea picturii noastre de peisaj îndeosebi) rămîne un aspect pe care, în viitor, istoriografia noastră de artă ar merita poate să-l clarifice. Cu atît mai mult cu cît întîmplarea face ca acelaşi Petre Alexandrescu să fi fost între 1860 şi 1867, la Gimnaziul Gheorghe Lazăr din Bucureşti, profesor de desen — cel dintîi profesor de desen — al lui Ion Andreescu.

Din nefericire registrul hanului Ganne pentru perioada 1861—1864 nu s-a păstrat. Sîntem astfel în imposibilitate de a găsi consemnarea datelor exacte privind repetatele treceri ale lui Grigorescu pe la Barbizon şi de a avea informaţii mai detaliate [1] cu privire la artiştii contemporani pe care marele nostru pictor va fi avut prilejul să-i întîlnească. Un fapt însă rămîne cert: în prima perioadă a activităţii sale în Franţa, Nicolae Grigorescu s-a identificat efectiv cu şcoala de la Barbizon, ceea ce nu se poate afirma şi despre Ion Andreescu. Aşa cum aminteam şi la început, Grigorescu a trăit efectiv în mijlocul pictorilor de la Barbizon, şi-a aflat afinităţi cu ei, a comunicat cu ei, a putut avea schimburi de opinii, le-a suferit într-un fel influenţa. Cei 16 ani care despart momentul sosirii lui Andreescu la Barbizon de momentul sosirii lui Grigorescu sînt hotărîtori pentru cel dintîi: el va trăi în atmosfera unui Barbizon fără barbizonieni şi preocupările sale tind treptat într-o direcţie deosebită, neajungînd să se cristalizeze deplin datorită morţii premature a artistului. Este izbitoare constatarea care se impune din compararea tablourilor lui Andreescu cu opera principalilor reprezentanţi ai picturii barbizoniene Troyon, Diaz, Daubigny, Rousseau, Millet, Ch. Jacques şi Dupré: Andreescu este mai *modern*, mai aproape de noi, decît oricare dintre aceştia, după cum e mai modern decît alt mare barbizonian maghiarul Paál Lazslo, ale cărui opere le-am putut cerceta în 1956 la Budapesta. În muzeul Mesdag din Haga (unde pictura barbizoniană adunată laolaltă şi expusă în condiţii acceptabile poate fi urmărită cu mai mult folos decît la Louvre, unde abia se pot vedea cîteva exemplare, majoritatea aşezate într-o lumină proastă), caracterul întrucîtva desuet al picturii barbizoniene apare evident. Ea rămîne de fapt o pictură de atelier şi folosirea destul de frecventă a bitumului îi conferă astăzi un aspect mult mai întunecat decît îl va fi avut la origine. Nu avem însă nici un motiv să ne îndoim că într-o epocă cînd impresioniştii deschideau expoziţii personale, cînd Manet, Monet şi Renoir expuneau la aceleaşi « Saloane » ca şi Ion Andreescu, epocă în care acesta a avut ocazia să vadă operele impresioniştilor şi în colecţia lui Georges de Bellio, tînărul nostru pictor a devenit atent la modalităţi de exprimare plastică diferite de cele propriu-zis barbizoniene: ele tindeau să-l detaşeze deocamdată numai cu foarte multă timiditate de principiile clasiciste ale clar-obscurului prezente în imaginea picturală a creatorilor din pădurea Fontainebleau.

O bună parte a operelor pictate de Andreescu în 1881, în frunte cu *Iarna de la Barbizon* din Muzeul Zambaccian şi cu *Portretul de femeie din profil* de la Galeria Naţională, alături de multe altele pictate în 1882, nu se încadrează de fel în viziunea picturii barbizoniene. Ele se situează între aceasta din urmă şi experienţa impresionistă, păstrînd principiile unei construcţii solide a formelor — proprii celei dintîi —, dar înclinînd în acelaşi timp spre luminozităţi de paletă şi subtile efecte de atmosferă, caracteristice celei de-a doua; în parte observaţia rămîne valabilă şi pentru Grigorescu, cu deosebirea că la meşterul mai vîrstnic perioada de formaţie barbizoniană cu tot ceea ce include ea ca atitudine romantică şi ca sentiment naturalist distinctiv pentru psihologia artistului de la jumătatea veacului al XIX-lea, neomiţînd bineînţeles respectivele practici de meşteşug, va trage mai greu în cumpănă decît la pictorul ce abia trecuse pragul celor 30 de ani ai săi.

Am încercat, la Paris fiind, să regăsim urmele trecerii lui Andreescu prin atelierele Academiei libere Julian. Veche instituţie particulară, întemeiată în 1860, Academia liberă Julian abia mai păstrează — cu cîtă neglijenţă şi dezinteres — cîteva prăfuite condici şi registre privind înscrierile de elevi, începînd cu anul 1890. Se pare — dacă e să dăm crezare unei informaţii orale pe care am primit-o din partea actualei proprietare a Academiei —

[1] Deosebit de cele comunicate de REMUS NICULESCU în studiul său: *Nicolae Grigorescu la Fontainebleau*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, nr. 1—2, 1957.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

că pe vremea lui Andreescu, aceasta dispunea de şase ateliere, risipite în şase adrese diferite în cuprinsul Parisului. Cel din Rue du Dragon, care există şi astăzi, fiind totodată primul în ordinea vechimii, e probabil să fi fost chiar cel frecventat de pictorul nostru. Nu s-au păstrat nici lucrări ale foştilor elevi, nici date capabile să indice numele profesorilor care acum trei sferturi de veac şi mai bine făceau săptămînal corectura schiţelor după model.

Am fost norocoşi în încercarea noastră de a identifica locuinţa lui Andreescu din Rue St. Sulpice 13, adresă indicată în scrisorile sale. E o clădire cu cinci etaje a cărei destinaţie şi aspect exterior, foarte modest, au rămas în general neschimbate; actualul *Hotel Odéon* există înregistrat cu aceeaşi denumire în almanahul Bidot-Bottin pe anul 1879 şi în evidenţele de cadastru şi recensămînt ale anilor 1876 şi 1890, păstrate la Arhivele Senei, incluzînd şi o sumară descriere a imobilului. Andreescu locuia deasupra etajului 5, în una din cele patru camere ale mansardei ce primeau fiecare lumina printr-o tabatieră. Amintim aici că pictorul nostru vorbeşte într-o scrisoare din 1879 către Alex. Demetriad (citată de acad. G. Oprescu în *Pictura romînească din secolul al XIX-lea*) de cămăruţa lui din Paris unde nu are deasupra sa decît « cerul şi pe bunul dumnezeu ». Pe toată durata şederii sale în Franţa, Andreescu a avut, la Paris, acelaşi sărăcăcios domiciliu, dovadă certă a dificultăţilor pecuniare în care se zbătea.

Tot în registrele arhivei mai sus amintite am găsit cîteva date privind domiciliile pariziene ale lui Theodor Aman, începînd cu *Hôtel de l'Empereur Josef II* şi vestitul *Café restaurant Foyot* în care se adunau şi mulţi romîni. El se afla în faţa actualei clădiri a senatului francez, în apropierea străzii St. Sulpice, la nr. 33 al străzii Tournon şi în acelaşi timp nr. 22 al străzii Vaugirard. Nu mai sînt însă identificabile azi locuinţele lui Theodor Aman din Rue Neuve Breda nr. 10 (actuala stradă Clauzel) şi din Rue Lafayette nr. 3, străzile respective suferind în veacul care s-a scurs importante transformări.

În ciuda cercetărilor făcute atît în arhivele departamentale Seine et Marne, de la Melun, cît şi în cele ale arhivelor prefecturii din Paris, nu am putut afla vreo dată care să înregistreze prezenţa lui Andreescu fie la Barbizon, fie în capitala Franţei [1].

Obiectul prezentei comunicări limitîndu-se în esenţă numai la datele aflate din cercetări în legătură cu Ion Andreescu, nu am mai menţionat aici o seamă de alte rezultate privind istoria artei şi fenomenul artistic, obţinute în cadrul studiului efectuat de-a lungul întregii noastre călătorii.

RADU BOGDAN

PICTORUL ARDELEAN CONSTANTIN GEORGESCU

Cercetările întreprinse în ultimul timp în cadrul lucrărilor ştiinţifice de la Muzeul Brukenthal au scos la iveală cîţiva pictori ardeleni din secolul trecut, în afară de cei cunoscuţi pînă acum: Szathmáry, Lecca, Mişu Popp, Sava Henţia, Smigelschi.

Astfel este cazul cu pictorul Ioan Costande, cunoscut pînă azi doar ca grafician. Azi ştim de existenţa a două tablouri în ulei semnate cu acelaşi nume, dar este încă o problemă dacă aparţin aceluiaşi artist sau altui Ioan Costande, zugrav din Rahău.

Acum cîţiva ani s-au descoperit, în comuna Sadu de lîngă Sibiu, o serie de tablouri datorate lui Sava Popovici-Săvoi, elev al lui Costande [2], iar anul acesta s-au găsit lucrări de şevalet ale pictorului Constantin Gheorghe, zis Georgescu, artist necunoscut pînă acum, despre care vom da cîteva referinţe culese din însemnările manuscrise ale fratelui său, învăţătorul Ilie Georgescu.

Fiu de oieri din comuna Poiana Sibiului, Constantin Gheorghe s-a născut în 1843, fiind primul din cei 11 copii. Clasele primare le-a terminat în satul natal. « Şcoala se începea în postul Crăciunului, după ce, din cauza frigului, copiii nu mai puteau sta cu vitele pe coaste ». După învăţatul cititului din bucoavnă şi ceaslov, părinţii

[1] Arhivele altor instituţii (Louvre, Beaux Arts etc.) cercetate de colegul nostru Remus Niculescu n-au mai fost cercetate şi de noi.

[2] Vezi *Studii şi cercetări de istoria artei*, nr. 3 - 4, 1955.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

îl luară cu dînşii la oierit, ocupaţia de bază din Poiana. Copilul avea însă alte aspiraţii. Voia să se facă pictor. Cum de i-a încolţit acest gînd unui simplu fecior de oieri? Fratele său încearcă o explicaţie: învăţătorul, spre a-i face bucoavna mai atrăgătoare, i-ar fi desenat pe ea un sfînt Nicolaie. Din acel moment, copilul începu şi el să deseneze sfinţi, colorîndu-i cu negru luat de pe fundul ceaunului şi roşu din cărămidă pisată. Desigur că îndemnul i-a venit şi din pictura existentă în bisericile din sat şi din împrejurimi. Astfel «biserica din deal» din Poiana prezintă o pictură murală pe lemn (cea mai veche din mărginimea Sibiului), datată 1766 şi iscălită de *Simion Oprovici* din Craiova. În cealaltă biserică din sat am găsit trei icoane, iscălite de *Constantin Boghină*, iconar, «născut în Braşov, locuitor în Poiana», datate 1842, 1863, 1877. În comuna Jina, din deal de Poiana, a lucrat alt iconar, *Vasile Munteanu*, între 1791 şi 1801, iar vestitul pictor pe sticlă din Laz, *Simion Zugravul*, a pictat în 1827 în tempera o «chilie» (un fost osuar) din lemn, cu interiorul boltit. Arta acestor zugravi de extracţie ţărănească a avut o influenţă importantă asupra formării talentelor de tipul lui C. Georgescu.

Chemarea aceasta surprinzător de timpurie către pictură deveni atît de tiranică încît îl determină, în cele din urmă, să fugă de la stînă, deoarece părinţii săi respingeau cu înverşunare ideea acestei neobişnuite meserii. La 16 ani, Constantin Georgescu porneşte pe Olt în jos, spre Bucureşti, visînd a-şi realiza, nici el nu ştia cum, idealul. Obosit şi flămînd, se opreşte întîi la mănăstirea Cernica, unde tocmai atunci se zugrăvea biserica. Simpatizat de călugări, deveni repede ajutor de zugrav, meserie pe care o exercită timp de şase luni. Părinţii însă îi dau de urmă şi vor să-l ia acasă. Tînărul visător se împotriveşte cu disperare. Biruit de hotărîrea fiului, tatăl îşi schimbă gîndul, şi recurge la ajutorul unei rude, inginer silvic în Bucureşti, care îl prezintă pe tînăr pictorului Tattarescu. Se relatează că acesta, de îndată ce-l puse la probă, ar fi zis «Bravo! Eşti primit». Primirea lui de către maestrul bucureştean i-a fost cea mai mare bucurie în viaţă, ne povesteşte fratele său în însemnările amintite.

În ce calitate l-a primit Tattarescu? Cercetările noastre în arhiva muzeului Tattarescu nu au dus la descoperirea nici unui document relativ la vreun Constantin Gheorghe (de abia ajuns în Bucureşti, el îşi schimbă numele în Georgescu). În lista elevilor lui Tattarescu el nu este pomenit. De altfel, între 1859 şi 1862, cît aflăm că a stat Const. Gheorghe la Tattarescu, acesta era doar profesor la liceul sfîntul Sava şi la Matei Basarab, abia în 1864 devenind profesor la Şcoala de arte frumoase, recent înfiinţată. Or, pe atunci Georgescu era din nou în comuna lui natală. În 1865 se înscrie la această şcoală alt ardelean, cu cinci ani mai mic decît Georgescu, Sava Henţia din Sebeşel, cu care deci nu s-a întîlnit. Rămîne deci mai mult decît probabil că, pe Constantin Georgescu, Tattarescu l-a angajat ca ucenic, în înţelesul vechi al cuvîntului, cu toate obligaţiile pe care le implica acest titlu, de la prepararea culorilor şi spălarea pensulei, pînă la corvezile domestice, ajutîndu-se cu el mai cu seamă la decorarea bisericilor.

La Tattarescu a făcut Georgescu ucenicie timp de trei ani. După cum se vede din lucrările lui, Georgescu şi-a însuşit cu destulă repeziciune meşteşugul picturii bisericeşti pe care o practica maestrul său. Împlinind 20 de ani, tînărul trebui să se înfăţişeze la recrutare. Plecînd în Transilvania, luă cu el o iconiţă pictată de mîna lui, cu care reuşi să-i impresioneze pe ofiţerii austriaci din comisie. A fost astfel scutit de armată spre a-şi putea continua cariera de pictor. Dar lipsa de mijloace îl împiedică să se întoarcă la Bucureşti; rămîne în Transilvania, timp de zece ani încheiaţi, de la 1863 la 1873.

Din primul an al întoarcerii sale acasă, datează autoportretul. Îl vedem aici la vîrsta de 20 de ani, îmbrăcat în surtuc nemţesc, pozînd, cam ţeapăn, într-o mînă cu paleta şi ţinînd în cealaltă, cu solemnitate, penelul. Un obraz juvenil, proaspăt, încadrat de tuleie, şi de o pieptănătură romantică cu cîrlionţi. Mustaţa abia îi mijea. Desigur că imaginea aceasta era departe de înfăţişarea pe care o va fi avut cu patru ani în urmă, cînd, îmbrăcat în straie de oier, fugit de la stînă, ajunsese la Cernica. Ceea ce ne atrage atenţia de la început este accentul pus de pictor în ochi, expresivitatea privirii, redată printr-un procedeu împrumutat de la Tattarescu. Imaginea e plină de patos reţinut, dar elocvent pentru idealul în slujba căruia se pusese.

Pînă în 1867 pictează iconostasul bisericii din comuna natală şi din cea vecină, Rod. Din 1868 a locuit la Sibiu. În acest an a executat portretul Mitropolitului Andrei Şaguna, tablou datat şi iscălit care

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se află la Facultatea de Teologie din Sibiu. Tot în acest timp pictează Georgescu și biserica din Abrud.

Pictura religioasă a lui Georgescu nu diferă de cea a lui Tattarescu, mergînd pe aceeași linie de laicizare a stilului decorației bisericești. Uneori simțul culorii este la el remarcabil și întîlnim acorduri îndrăznețe, mai ales de verde și roșu. În pictura murală se descurcă însă mai greu. Panourile nu sînt bine gîndite, ca ansambluri decorative. Compoziția suferă din cauza spațiilor moarte (biserica din Rod). În schimb, scenele din prăznicar sînt cu mult mai reușite. În unele din ele, pictorul se dovedește atras de peisaj. Cea mai frumoasă icoană pe care am văzut-o de el, este în proprietatea unui locuitor din Poiana: un sfînt Ioan în mijlocul unui peisaj, naiv dar sensibil colorat. În spatele sfîntului, Iordanul, iar în fund un lanț de munți în care recunoști împrejurimile comunei. Partea cea mai interesantă o constituie stejarul din dreapta și cîmpul din față, smălțat de flori. Frunzișul copacului, de un verde luminos și proaspăt, lasă impresia că pictorul ajunsese în stăpînirea unei tehnici de « plein airist».

Concomitent cu pictura religioasă, Georgescu a încercat și portretul laic. Cunoaștem în acest gen portretul lui Andrei Șaguna, autoportretul, portretul celui ce avea să devină memorandistul Ilie Măcelaru și portretul unui notar din Orlat, ultimele trei piese aflate azi în colecțiile Muzeului Brukenthal. Aceste cîteva portrete constituie latura cea mai prețioasă a operei lui Georgescu. Cu puțina știință de pictură pe care și-o însușise, Georgescu reușește să fie îndeajuns de viu, evident în limitele limbajului academic al maestrului său. Confesia lirică din autoportretul care prezintă o modelare ușoară a carnației face loc unui simț epic, monumental în desenul simplificat din portretul lui Șaguna (văzut în perspectivă montantă), pictat cu sobrietate și cu un remarcabil simț al formelor plastice, dînd personajului o prestanță necontrafăcută. Lucrarea are o autenticitate ce nu se poate compara cu a portretului de aparat, în care Sava Henția l-a idealizat pe Șaguna la 1900, inspirîndu-se vizibil din lucrarea lui Georgescu. Tabloul, cu mult mai convențional realizat însă, e în proprietatea aceleiași facultăți, la Sibiu. Serioase resurse pentru individualizarea personajului vădește și portretul lui Ilie Măcelaru. Georgescu este, cu aceste opere, superior multora din portretele mult prea mecanice ale lui Mișu Popp din faza brașoveană, cu toate stîngăciile evidente. Față de manierismul, de caligrafia prestabilită a lucrărilor lui Popp, Georgescu face figură de « primitiv», în luptă cu sărăcia mijloacelor proprii, dar sincer și spontan.

Dar Georgescu simte încă nevoia să-și perfecționeze cunoștințele. La Sibiu, în acea epocă, mai era un singur pictor, Ioan Costande, profesor de desen, destul de obscur, la Institutul terezian. Ceilalți ardeleni de la care ar mai fi putut învăța cîte ceva nu erau la Sibiu. Brașoveanul Lecca se stabilise de mult în București, Mișu Popp își consuma succesele de public la Brașov, iar Sava Henția, după ce absolvise în 1870 Școala de belle arte sub îndrumarea lui Tattarescu și a lui Aman, se găsea acum la studii în străinătate. Pictura săsească lîncezea și ea. Abia spre sfîrșitul secolului vine la Sibiu Dörschlag din Berlin și o mișcare artistică se înfiripă în jurul lui. Georgescu, în lipsă de maestru, se adresează picturii de muzeu, și anume lui Rembrandt! În galeria de pictură a Muzeului Brukenthal era expusă o copie după vestitul tablou al marelui olandez, *Orbirea lui Samson*. Georgescu începe să facă exerciții serioase, luînd ca punct de plecare această copie. Lucrarea lui, de dimensiuni respectabile (1,41 m × 1,47 m), destul de bine executată, a fost achiziționată de Șaguna. Pînă la urmă, pictorul nu este însă mulțumit de progresele sale și nici de mijloacele de trai pe care i le procura meseria de pictor, destul de puțin remuneratorie la granița imperiului austro-ungar, în epoca aceea de restricții și măsuri contrarevoluționare, luate după evenimentele de la 1848. Despre sentimentele patriotice pe care le nutrea Georgescu ne informează fratele său, care notează că îl învăța și pe el cîntece patriotice.

Gîndul de a pleca în străinătate pune stăpînire pe artist. Din cauza sărăciei, pleacă în 1873 la Iași, unde între timp se mutase unchiul său din București, cel care îl prezentase lui Tattarescu. Spera că, sprijinit de ruda aceasta și zugrăvind cîteva biserici moldovene, va putea strînge o sumă de bani cu care să plece în Franța sau Italia. Nu avem date despre cei zece ani petrecuți de Georgescu la Iași. Se știe doar că a pictat biserica din Dorneşti, raionul Buhuși, și că a lucrat ceva și la mănăstirea Neamțului. Probabil că a pictat și portrete, risipite astăzi, dacă nu s-or fi distrus, prin diferite familii.

În Moldova nu a găsit un sprijin echivalent cu acela pe care îl avusese în Ardeal. La Iași exista totuși o viață artistică mult

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mai bogată decît la Sibiu. Fără suficiente relaţii, Georgescu nu şi-a putut cîştiga decît o existenţă mizerabilă. Din pricina lipsurilor îndurate se îmbolnăveşte de tuberculoză. Gîndul i se îndreaptă spre cei de acasă, cărora le comunică, la 17 martie 1883, că este bolnav: « Iubite taică, eu de cînd sînt aici în Iaşi am suferit mult, numai anul 1882 a fost pentru mine milostiv că am avut de lucru iar ceilalţi ani i-am petrecut numai cu suferinţe pe care numai dumnezeu le ştie şi de acum deocamdată sînt bolnav». Marea aventură a vieţii sale, pictorul şi-o încheie, fără glorie, în pragul mormîntului. Deşi bolnav, mai pictează, într-un ultim efort, biserica din Sălişte, după care se stinge, în vîrstă de 43 de ani. Pe crucea de piatră a mormîntului său, din Poiana, este gravat epitaful ce şi-a compus singur:

Dintre stele lucitoare,
Mie una mi-a plăcut.
Mă credeam c-aici sub soare,
Pentru dînsa sînt născut.
Încă din a mea pruncie
Iubeam muza aceea care,
Intrunea în armonie,
Mii de culori răpitoare.

Figura lui Constantin Georgescu ocupă un loc aparte în galeria pictorilor ardeleni din secolul trecut. Este singurul pictor de obîrşie pur ţărănească. Lecca, Popp, Henţia sînt, cu toţii, ieşiţi din rîndurile burgheziei, din familii de meşteşugari sau de negustori, au frecventat şcolile înalte ale Budei, Vienei, Romei sau Parisului. Georgescu singur — ţăran aproape analfabet cînd a trecut munţii — s-a format pe de-a-ntregul în ţară, doar în atelierul lui Tattarescu, fapt care îl făcea să se intituleze cu mîndrie « pictoru de Bucuresci ». Desigur că nu poate fi comparat cu nici unul din ceilalţi. Cunoştinţele sale profesionale sînt ale unui autodidact de talent, este drept, şi nu încape îndoială că, şlefuit în şcoli, ar fi putut da şi lucrări care să treacă dincolo de valoarea documentară. Soarta lui a fost însă mult mai vitregă decît a celorlalţi. De altfel, nici nu-i cunoaştem în întregime activitatea, epoca moldoveană rămînînd cu totul în umbră, pînă în prezent. Cercetări viitoare ne-ar putea aduce unele lumini care să contureze mai puternic silueta acestui pictor ardelean uitat.

Teodor Ionescu

FIGURINE DE ACTORI ŞI MĂŞTI DE TEATRU DIN EPOCA ELENISTICĂ GĂSITE PE TERITORIUL ŢĂRII NOASTRE

În cetăţile greceşti situate pe malul de vest al Mării Negre (Pontul Euxin), de-a lungul litoralului romînesc — unde a clocotit o intensă viaţă economică şi culturală timp de atîtea secole — avem mărturii ale manifestărilor artistice ce au desfătat pe iubitorii de spectacole din aceste regiuni.

În ultimele decenii s-au găsit la Mangalia (Callatis) şi Constanţa (Tomis) figurine de lut ars reprezentînd actori şi măşti de teatru, figurine ce se află astăzi în colecţiile dr. docent Horia Slobozeanu şi dr. Mircea Athanasiu, precum şi la Muzeul de istorie al Oraşului Bucureşti (colecţia dr. C. Severeanu).

Pe lîngă aceste figurine şi măşti de teatru, se cunosc unele indicii asupra existenţei edificiilor teatrale în cetăţile greceşti de pe malul dobrogean. Existenţa unui teatru în cetatea pontică Histria, la 60 km nord de Constanţa, este cu totul plauzibilă, aşa cum de altfel cred prof. D. Tudor şi prof. D. Pippidi [1]. Această părere e întărită de faptul că în zidul de incintă al cetăţii Histria, în dreapta porţii mari, se păstrează « trei bănci de teatru » [2] tăiate în calcar, dintre care una are decorul

[1] D. Pippidi, *SCIV*, an. VI, nr. 1 — 2, 1955, p. 72: « . . . programul concursurilor trebuie să fi implicat obişnuitele spectacole tragice şi comice, iar această ipoteză îndreptăţeşte încheierea că asemenea manifestări trebuie să se fi desfăşurat într-un local apropiat. Ajungem astfel să ne punem problema existenţei unui teatru la Histria şi, în directă legătură cu ea, problema localizării acestui monument în ansamblul ruinelor cunoscute».

Comentariul de faţă aparţine textului în care autorul studiază o inscripţie agonală din Histria.

[2] *Histria. Monografie arheologică*, vol. I, Editura Acad. R.P.R., Buc., 1954, p. 105.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

specific al piciorului de leu. Putem presupune aşadar că Histria a avut în perioada anterioară distrugerii sale din 248 e.n. şi un edificiu destinat spectacolelor de teatru, cum se bănuie a fi avut şi cetatea Tomis, precum şi Callatis, unde au fost găsite figurinele de actori şi măştile de teatru care ne dau imaginea vie a actorului din teatrul elenistic.

Fig. 1

Figurinele sînt făcute din pămînt ars şi n-au o dimensiune mai mare de cca. 10 cm; sînt în majoritate nişte fragmente mutilate pe alocuri, dar din care totuşi se pot desprinde cu uşurinţă elemente de teatru antic: mască şi costum. Că aceste figurine de actori şi măşti de teatru, aparţinînd epocii elenistice, au fost folosite ca jucării pentru copii, pentru înfrumuseţarea interioarelor caselor sau pentru a fi depuse în morminte, rămîne să o dovedească cercetările arheologice.

Prezentăm mai jos aceste figurine:

1. Figurină reprezentînd un actor pîntecos, cu mască de teatru ce exprimă mînia, cu păr scurt pe cap, şezînd pe un postament dreptunghiular, cu mîinile împreunate sub bărbia măştii, îmbrăcat în himation-ul ce-i acoperă pîntecul, lăsîndu-i picioarele dezvelite. Figurina este izbită la ochiul şi genunchiul drept, lipsindu-i colţul din faţă al piedestalului.

Dim. 9,5/4,5 cm.

2. Fragment de figurină din care a rămas numai capul cu mască de teatru. văd două găuri; gura larg deschisă, strîmbă.

Dim. 4/4,5 cm.

3. Fragment de mănuşă a unui vas, dublă, cu firnis, cu o figurină pe ea, reprezentînd o mască de teatru cu păr bogat pe cap, sprîncene ridicate.

Lung. măştii 2,8 cm.

4. Fragment de figurină reprezentînd masca de teatru a unui actor, cu păr bogat pe cap şi vizibil ondulat; în locul ochilor se

Dim. 2,8/2,2 cm.

5. Fragment de figurină din care a mai rămas numai capul unui actor, cu mască de teatru, cu păr bogat, sprîncene arcuite şi ridicate, cu mustăţi şi barbă ondulată, care încadrează gura larg deschisă.

Dim. 5,2/2,5 cm.

6. Fragment de figurină reprezentînd un actor cu spatele încovoiat, cu mască hilară de teatru; păr şi barbă mare, cîrlionţată, ce-i acoperă mîna dreaptă, cealaltă pierzîndu-se într-un himation ce-l acoperă în întregime. Figurinei îi lipsesc picioarele (fig. 1 a).

Dim. 8,9/3,5 cm.

7. Fragment de figurină reprezentînd un actor pîntecos, cu capul îngropat între umeri, cu mască de teatru, cu păr scurt pe cap dar bogat şi vizibil pe tîmple, cu barbă ce-i acoperă mîinile împreunate; îmbrăcat într-un himation ce-l acoperă aproape în întregime. Figurinei îi lipsesc ambele picioare (fig. 1 b).

Dim. 8,9/3,5 cm.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

8. Figurină reprezentînd un actor în picioare, pîntecos şi pleşuv, într-o ţinută declamatorie, cu mască de teatru, cu capul întors spre dreapta, ţinînd mîna dreaptă pe piept, iar braţul stîng pierzîndu-se în faldurile himation-ului (fig. 1 c).

Dim. 8,8/4 cm.

9. Fragment de figurină din care a rămas numai capul, reprezentînd un actor cu mască de teatru hilară, pleşuv, cu nas turtit şi ochii bulbucaţi, exprimînd veselia grotescă a unui bătrîn (fig. 1 d).

Dim. 3/2,5 cm.

10. Fragment de figurină din care a rămas numai capul, reprezentînd un actor cu mască de teatru hilară, cu sprîncenele puternic arcuite, cu gura larg deschisă, exprimînd voia bună a unui bătrîn.

Dim. 5,5/4 cm.

11. Fragment de mănuşă de amforă, avînd aplicată la un capăt o mască hilară de teatru a unui actor de comedie.

Lung. 2,8 cm.

12. Figurină reprezentînd un actor şezînd pe un postament dreptunghiular, cu mască hilară de teatru; spatele încovoiat, mîinile împreunate sub bărbia măştii sale. Himation-ul ce-i acoperă pîntecul voluminos îi lasă picioarele dezvelite şi-i cade bogat pe braţul drept, în falduri. Figurinei îi lipseşte fruntea, ochiul stîng, laba piciorului şi partea stîngă a piedestalului dreptunghiular.

Dim. 9,5/4,5 cm.

13. Figurină reprezentînd un actor cu mască hilară de teatru, şezînd pe o bancă dreptunghiulară. Mîinile îi sînt împreunate deasupra pîntecului voluminos, sub bărbia măştii.

Dim. 8/3 cm.

14. Fragment de figurină reprezentînd un actor spătos, cu mască de teatru, cu păr bogat şi scurt şi bărbia foarte pronunţată, îmbrăcat într-un himation încins pe deasupra pîntecului său voluminos, avînd mîna dreaptă pe abdomen, iar cu cea stîngă ţinîndu-şi himation-ul.

Dim. 8,9/5 cm.

15. Fragment de figurină din care a mai rămas doar masca unui actor între două vîrste, cu nasul borcănat, buzele cărnoase şi gura larg deschisă.

Dim. 4,5/3,5 cm.

16. Fragment de figurină reprezentînd masca unui actor cu păr ondulat, gropiţă în obraz, cu ochii şi gura larg deschise. Partea superioară a fragmentului de figurină lipseşte.

Dim. 7/4 cm.

17. Fragment de figurină din care a rămas numai capul unui actor, cu mască de teatru, pleşuvă, cu fruntea uşor boltită, ochii întredeschişi şi gura larg deschisă. Fragmentul de figurină poartă barbă lungă, ondulată.

Dim. 3,5/1,5 cm.

18. Trei fragmente de toartă de vas, cu firnis, avînd pe fiecare toartă aplicate la un capăt cîte o mască de teatru: una hilară şi celelalte tragice.

Lung. cca. 5 cm.

19. Fragment de figurină reprezentînd două capete alipite; unul poartă o mască hilară de teatru, celălalt pare să fie al unei femei tinere. Braţul drept al actorului cu mască de teatru, pe jumătate acoperit de himation, este trecut pe deasupra pîntecului.

Dim. 6/4,5 cm.

Nu întotdeauna aceste figurine cu caracter teatral sînt documente scenice în adevăratul sens al cuvîntului.

« Printre reproducerile de măşti comice — spune Carlo Albizzati — se găsesc capete de expresie care dacă nu se datoresc unor autori renumiţi, totuşi fac parte dintre operele sugestive ale artei greceşti, mai ales în perioada elenistică» [1].

Cunoaşterea existenţei acestor figurine de actori şi măşti de teatru găsite pe teritoriul R.P.R. aduce o nouă contribuţie pe care istoriografia noastră teatrală n-ar trebui s-o treacă cu vederea.

IRINA şi GEORGE FRANGA

PE MARGINEA UNUI MANUSCRIS DE LOUIS WIEST

Manuscrisul *Concertului patetic* de L. Wiest face parte din fondul secţiei de muzică a Bibliotecii Academiei R.P.R. (cota IV/1236). Este un caiet de dimensiunile 32×25 cm, liniat paralel cu latura lungă. Fiecare pagină cuprinde cîte 10 portative, trasate de mînă, cu aceeaşi cerneală cu care sînt scrise notele. Caietul este alcătuit din 18 pagini. Pe prima pagină este scris doar

[1] *Antichità classiche*, în *Catàlogo del Museo alla Scala*, Milano, MCMXL—XVIII, p. 108

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

titlul lucrării: *Conzert pathétique für die Violine, componiert v. L. Wiest. Bucarest d. 30. (17.) Juny 1852.* Pe verso nu este scris nimic. Urmează paginile cu textul concertului, numerotate din 2 în 2 (la fiecare filă). Din această numerotare se deduce că lipsesc două file (respectiv patru pagini) și anume acelea purtînd numerele 3 și 4. Paginile existente sînt completate în întregime, afară de penultima (p. 19) care cuprinde doar trei portative, sub care se află formula de încheiere: *Bucarest den 30. (17.) Juny 1852 Mit Gott geschlossen, L. Wiest.* Ultima pagină, servind oarecum de copertă, nu poartă decît cîteva note însăilate din fugă pe două portative, și fără nici o legătură cu lucrarea.

Manuscrisul mai cuprinde și două anexe, intercalate între paginile caietului. Aceste anexe sînt scrise tot de mîna lui Wiest și pe o hîrtie de același format, singura deosebire constînd în culoarea mai roșcată a cernelii cu care sînt trasate atît portativele cît și notele. Ele reprezintă adaosuri ulterioare la versiunea inițială a concertului. Prima, intitulată *Anhang Nr. 1*, este alcătuită din două pagini și un fragment pe care se află doar patru portative; este o introducere destinată să preceadă prima pagină din caietul pe care Wiest îl denumește *Original*. A doua anexă, intercalată între paginile 18 și 19, este formată din două file, completate numai pe paginile lor interioare: prima în întregime, a doua numai pe trei portative. Este vorba de această dată de o trecere către partea finală a concertului, către «tutti»-ul concluziv.

Asemenea celor mai multe dintre încercările componistice ale înaintașilor muzicii noastre, acest *Concert patetic* prezintă mai cu seamă un interes documentar. Judecată din punct de vedere al valorii estetice «absolute», lucrarea este foarte inconsistentă, nu-și justifică nici pe departe titlul pretențios de «Concert» și n-ar putea fi luată în serios, în ce privește substanța muzicală, nici la un nivel mai scăzut de exigențe ca acela corespunzînd genului «fanteziei» sau «impromptu»-ului concertant, care i-ar fi convenit în orice caz mai bine ca titulatură. În schimb, compoziția de față nu este numai o mostră pentru gustul și ambianța muzicală a epocii, precum și o piesă destinată să completeze studiul monografic al lui Wiest la capitolul «lucrări» – , ci în primul rînd un document pentru cunoașterea meșteșugului său violonistic; ceea ce proiectează dintr-o dată un fascicol de lumină, fie și subțiratic, asupra acelei realități destul de nebuloase care este configurația artistică a muzicienilor noștri interpreți de la jumătatea secolului trecut.

Într-adevăr, *Concertul patetic* are o valoare documentară deosebită prin aceea că este un manuscris original al lui Wiest: nici măcar o copie «pe curat» de propria lui mînă, așa cum se întîmplă în alte cazuri. Caietul reprezintă fără nici o îndoială versiunea originară a lucrării, după cum rezultă nu numai din însemnările autorului, dar și din numeroasele ștersături și adăugiri care ne pun în față chiar ceea ce se poate numi «procesul de creație». Lucrul nu are numai importanța unei mărturii arhivistice, dar și aceea datorată unor însemnări detaliate privind digitația, nuanțele, arcușele, efectele speciale etc.: elemente care adesea, mai ales în acea epocă, se pierdeau la publicarea tipărită. Astfel, interesul ni s-a concentrat în principal asupra acestor laturi care dezvăluie ceva din trăsăturile specifice violonisticii lui Wiest. Constatările cuprinse în aceste pagini nu trebuie privite izolat, ca rezultînd din analiza unui document ales la întîmplare, ci ca un prim pas într-o cercetare pe care ne-o propunem asupra violonisticii românești privite în evoluția ei istorică, de la începutul veacului trecut pînă la prodigiosul fenomen de sinteză pe care îl reprezintă George Enescu. Vom urmări astfel înscrierea elementelor pe care le vom obține în perspectiva procesului dialectic al unei evoluții care, grefîndu-se pe bazele lăutăriei noastre populare, a dus la înflorirea unei școli de vioară prețuite într-un grad înalt de artiști de talia unor David Oistrah sau Yehudi Menuhin ca reprezentînd sublimarea talentului unui popor deosebit de înzestrat pentru meșteșugul viorii.

Titulatura însăși a *Concertului patetic* e revelatoare pentru legăturile lucrării cu muzica romantică de virtuozitate – în primul rînd cu acel *concerto pathétique* de Liszt, publicat cu doi ani înainte (1850): analogie care se regăsește de altfel și în cuprinsul compoziției.

După cum am remarcat mai sus, prima anexă reprezintă un «tutti», o introducere a pianului, unde Wiest notează, spre deosebire de acompaniamentul din restul concertului, și unele indicații privitoare la orchestrație. Astfel prima măsură este un tremolo înăbușit și grav destinat «timpanilor». În măsura a doua apare la mîna

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dreaptă, în octave (cu indicația « violini »), o frază decisă, solemnă, romantic-declamatorie, justificînd de la început epitetul « patetic ». Tempo-ul: alegro moderato; măsura de 4/4; tonalitatea de mi minor: (Ex. 1)

Patosul acestei fraze este subliniat de octave, de accentele marcate, de ascensiunea vertiginoasă în registrul înalt prin mijlocirea unei game de 16-mi, de crescendo-ul violent de la un pianissimo inițial pînă la fortissimo. Este însă de fapt numai o prefigurare a temei propriu-zise: aceasta se desemnează, după cele opt măsuri reglementare, în măsura a 9-a, unde un pianissimo subito introduce o frază mai legată, mai fluentă, mai net conturată, în care se accentuează încă acel caracter emfatic, romanțios și în același timp fad, propriu concertelor de școală ale urmașilor lui Viotti: Rode, Kreutzer sau Spohr. Tema este destinată tot « violinelor », și tot în octave, peste un acompaniament în tremolo dramatic la mîna stîngă: (Ex. 2)

După o scurtă frază concluzivă, tema este reluată întocmai, dar la dominantă (si minor). Fraza concluzivă — ceva mai concisă de această dată — modulează din nou la tonică, și astfel se încheie acest « tutti » alcătuind « anexa 1 », la sfîrșitul căreia Wiest notează: « *Weiter im Original Buchstabe A* ».

Primele șase portative din caietul « original », bifate, reprezintă sfîrșitul unei prime versiuni a «tutti»-ului introductiv, care a fost înlocuită cu anexa 1. Urmează intrarea viorii soliste: este reluarea întocmai a temei din ex. 2, în forma ei originară, simplă, în registrul mediu, fără nici un adaos, nici o fioritură, și cu acompaniamentul unui tremolo pe tonică. Aci apar însă și primele indicii violonistice, care ne interesează îndeosebi: o digitație notată de mîna autorului, prescriind executarea a patru note succesive din melodia temei cu același deget 2. Dat fiind arcușul legat și natura de cantilenă a frazei, este vorba de o digitație avînd drept efect un cvadruplu glissando — deci o sentimentalizare excesivă a expresiei, pînă la dulcegărie și romanțios—

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

așa cum n-am mai putea-o concepe astăzi, dar care era în spiritul vremii și sublinia în mod naiv și indiscret latura « patetică »: (Ex. 3)

Mai departe, linia melodică începe să fie agrementată cu apogiaturi, cu flageolete, cu un pasaj ce insinuează o inflexiune cu rezonanță lăutărească, prevestind « balada » lui Ciprian Porumbescu: (Ex. 4)

De la măsura 11 înainte încep pasaje de virtuozitate în stil romantic, specifice epocii: 16-mi foarte arpegiate, alternînd cu game rapide (de pildă 14 note la un timp, urcînd pe două octave). Este o ornamentație demonstrativă, destul de incomodă pentru vioară, și nu fără unele influențe din scriitura pianistică romantică așa cum o întîlnim la Liszt. Tema revine apoi la forma ei melodică simplă, și mai intens patetizată de data aceasta prin registrul grav, pe care Wiest îl indică expres: « sul G» (pe coarda sol). Un crescendo vertiginos urcă după aceea pînă foarte sus (al doilea mi deasupra portativului), pentru a coborî apoi printr-un pasaj tot atît de rapid și descrescînd, în care se remarcă intervalele alterate — de pildă secundele mărite.

De aci înainte, începe partea de pură virtuozitate. Elementele tematice dispar aproape cu totul, ne mai regăsindu-se nici în pasajele complicate, cu aspect de « etudă » ale viorii, nici în acompaniamentul de simple acorduri frînte sau tremolouri ale pianului. Este drept că planul de ansamblu e greu de urmărit și datorită lipsei celor două pagini de manuscris, precum și numeroaselor ștersături. Dar, după toate semnele, nimic important nu pare să se întîmple din punct de vedere tematic pînă la un soi de reexpoziție pe care o vom întîlni abia la sfîrșit; singura preocupare a acestei părți mediane — cea mai amplă ca proporții din întreaga piesă — este aceea a exhibițiilor tehnice. Îndată după ce se termină « expoziția» temei, o pagină și jumătate — cuprinzînd exclusiv pasaje în game rapide, ascendente și descendente, pizzicatti și arcușe volante — este bifată. După cele două file lipsă, la pagina 10, ne aflăm în același soi de « cadență» virtuoasă, cu simple armonii în acorduri frînte la pian, iar la solist, de data aceasta, cu 16-mi în duble coarde, urcînd în registrul foarte înalt și extrem de dificile: aci este caracteristic aspectul de « etudă» gen Rode, Kreutzer sau Gaviniés: (Ex 5)

Un punct de orgă foarte lung, notat cu un tremolo de « tympany », indică începutul cadenței propriu-zise — « cadenza ad libitum », cu tăcere totală a pianului — orchestră. Aci apare din nou un element interesant, dacă nu din punct de vedere propriu-zis muzical, dar în orice caz din punct de vedere violonistic: o accentuată preocupare pentru efectele coloristice, imitînd în bună parte pianistica de tip lisztian. « Cadenza » este alcătuită din rapide pasaje arpegiate, în valuri succesive, pornind de sus, urcînd și coborînd apoi din nou, cu o mișcare legănată. Primul pasaj este în

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

plină coardă, fortissimo, marcat de accente. După o coroană, urmează al doilea, în pianissimo şi în sonoritatea fantomatică de « ponticello »: este cel mai mare contrast de culoare care se poate imagina la vioară. După cîteva asemenea alternanţe, ultimul arpegiu urcă foarte sus pe coarda sol, terminîndu-se cu un flageolet.

După cadenţă, tema îşi face din nou apariţia, la « orchestră » într-un fortissimo foarte decis, cu motivul ei iniţial: (Ex. 1). Dar totul durează numai 4 măsuri, restul fiind şterse şi înlocuite cu o trimitere, un « vi-de », după care apar fragmente, secvenţe derivate din temă, fără elemente noi. Este un fel de intermediu tematic de scurtă durată, căci din nou se ivesc pasajele de virtuozitate cu factură de « etudă » mai pronunţată încă decît înainte, şi cu acompaniament fără consistenţă tematică. De data aceasta dificultăţile şi acrobaţiile violonistice sînt cu totul remarcabile: duble şi triple coarde, alternanţe de 16-mi şi 32-mi, secvenţe cromatice, arcuşe complicate cu bariolaje pe două coarde, alternanţe de staccato şi legato, spiccato etc. Acest episod culminează printr-un urcuş vertiginos al viorii în octave sincopate, ajungînd la o dezlănţuire de virtuozitate paganinescă: pasaje rapide şi lungi în staccate volante, combinate şi cu flageolete: (Ex. 6)

Din nou « orchestra » tace, introducînd o a doua « cadenza » ad libitum, construită întocmai pe acelaşi principiu ca şi cea dintîi. Acum însă pasajele arpegiate sînt simetric inverse, pornind de sus în jos, arcuindu-se în acelaşi fel şi urmînd aceeaşi alternanţă de efecte: fortissimo, apoi pianissimo în ponticello, cu un pizzicatto la sfîrşitul arpegiului. Un *piu lento* (rubat, cvasi-recitativ) duce, în fine, la o adevărată reluare a temei, în solo neacompaniat, în registrul grav (pe coarda de sol) şi la dominantă. Este, după atîta cheltuială de acrobaţie pur exterioară, o trăsătură de simplitate şi nobleţă, amintind de departe, *si licet*, reluarea temei în registrul grav după cadenţa părţii I din concertul de Beethoven.

Alte cîteva măsuri bifate par a fi fost destinate să fie înlocuite cu o « anexă 2 » aflată la sfîrşitul caietului, şi care constituie o punte de trecere. La semnul *Nr. D*, armura se schimbă, tonalitatea trecînd în mi major: tema este intonată acum în fortissimo şi în tempo, simplu, calm, ca la început, cu diferenţa tonalităţii majore, şi cu un acompaniament de pură susţinere acordică. O scurtă coda emfatizează fraza concluzivă a temei, debuşînd în cîteva acorduri energice, milităroase, care alcătuiesc un sfîrşit de « fanfară » pe acordul de mi major.

★

În concluzie, după cum anunţam de la început şi după cum se poate constata mai detaliat din analiza precedentă, *Concertul patetic* al lui Louis Wiest este destul de puţin consistent din punctul de vedere al construcţiei şi al conţinutului tematic. Unica sa « temă », banală şi de scurtă respiraţie, nu este fructificată, locul unei dezvoltări propriu-zise fiind ţinut de o umplutură cu pasaje de virtuozitate fără legătură organică faţă de rest. Planul tonal este simplist în succinta « expoziţie » şi « reexpoziţie », iar între ele destul de haotic. Prezenţa a două « cadenţe » ad libitum aproape identice, încrustate în pasaje care ele însele au caracter de « cadenţă acompaniată », fără nici o aluzie tematică, este concludentă pentru lipsa de consecvenţă a construcţiei.

Fără îndoială deci, judecînd după această mărturie, Wiest nu era un compozitor — fie şi stîngaci, imperfect, dar măcar cu semne certe de vocaţie. Era, în schimb, indiscutabil, un violonist cu mari posibilităţi. Pasaje ca cele pe care le-am citat (Ex. 4, 5, 6) dovedesc o stăpînire cu totul remarcabilă a tuturor resurselor violonistice - mînă stîngă şi arcuş, velocitate, intonaţie, supleţă, agilitate şi precizie. Este de reţinut influenţa scriiturii pianistice — caracteristică pentru acea vreme, şi dovedind nu o lipsă de familiarizare cu meşteşugul viorii, cum s-ar putea crede

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la prima vedere, ci dimpotrivă o măiestrie atît de înaintată încît nu se temea de rezolvări incomode şi oarecum improprii instrumentului. De asemenea, o preocupare intensă pentru colorit, pentru efectele violent contrastante, prezentă în cele două cadenţe; precum şi o încercare de a patetiza suplimentar discursul muzical prin digitaţie şi printr-o alternare de registre — preferînd registrul grav al coardei de sol pentru reluarea concluzivă a temei.

Naivul, embrionarul şi imperfect echilibratul *Conzert pathétique* al lui Louis Wiest nu este deci lipsit de interes pentru defrişarea acelei « terra incognita» a meşteşugului violonistic din trecutul nostru.

MIHAI RĂDULESCU

O LUCRARE NECUNOSCUTĂ — PE MOTIVE ROMÎNEŞTI — DE MAX BRUCH

O particularitate a creaţiei muzicale a compozitorului Max Bruch (1838—1920) — creaţie ce cuprinde aproape o sută de opus-uri — este folosirea unor izvoare care îşi au obîrşia în folclorul german, rus, suedez, scoţian, evreiesc şi celtic. Astfel întîlnim douăsprezece *Schottische Volkslieder* (1863, op. 17); un ciclu *Hebräische Gesänge* (1881, op. 47), unul *Schwedische Tänze* (1892, op. 63); unul *Schwedische Volksmelodien* (1903, op. 79) ş.a.

Ceea ce însă nu se ştia este faptul că Max Bruch a fost atras şi de melodiile populare romîneşti.

Iată în ce anume împrejurări.

În anul 1907, printre alţi studenţi romîni ce se aflau la Berlin şi urmau cursurile de muzică superioară de la Hochschule, se aflau şi fraţii Otilia şi Emil Michail.

Profesor de compoziţie, Max Bruch a remarcat printre elevii săi de la « Hochschule für Musik» pe aceşti tineri romîni înzestraţi fiecare cu un deosebit talent [1], şi le-a arătat cea mai vie solicitudine. Cu timpul, simpatia s-a transformat într-o dragoste părintească pe care şi-a manifestat-o nu numai prin numeroase bilete de favoare acordate la mai toate repetiţiile şi concertele sale, dar şi prin invitaţii amicale, la el acasă, în cartierul de vile de la marginea Berlinului, la Friedenau.

Familia Bruch era (aşa cum se întîlnea adesea în Germania), o familie foarte muzicală. În fiecare duminică după amiază se făcea în Albe-Strasse nr. 3 muzică de cameră la care participa toată familia: fosta cîntăreaţă Tuczek, Clara Bruch; fiica lor Margareta (poetesă), şi cei trei fraţi (dintre care unul Felix, avea să ajungă la Hamburg dirijor şi virtuos al clarinetului). La aceste şedinţe intime luau parte şi fraţii Michail.

Fig. 1. — Max Bruch dirijînd orchestra simfonică de la Hochschule din Berlin, desen de Otilia Michail (1910).

[1] EMIL MICHAIL (1882—1944) absolvent al Conservatorului din Bucureşti, clasa prof. Wiest; după desăvîrşirea studiilor la Berlin cu Bruch, Xaver Scharwenka şi Friedlaender, urmează cursurile de compoziţie şi filozofie muzicală la Universitatea din Berlin. La 22 de ani este numit profesor al claselor superioare de piano, la « Konservatorium der Musik Klindworth Scharwenka», unde funcţionează pînă la izbucnirea războiului mondial. La Berlin a dat mai multe concerte elogiate de critica muzicală a timpului. În 1918 îl găsim la Iaşi concertînd în folosul orfanilor de război cu George Enescu. A lucrat cu entuziasm la Conservatorul din Timişoara unde a format mai multe generaţii de pianişti. Otilia Michail-Oteteleşanu (n. 1885, iulie 23 în Huşi), pianistă, cîntăreaţă (elevă a prof. Scharwenka Spöry şi Lili Lehmann).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

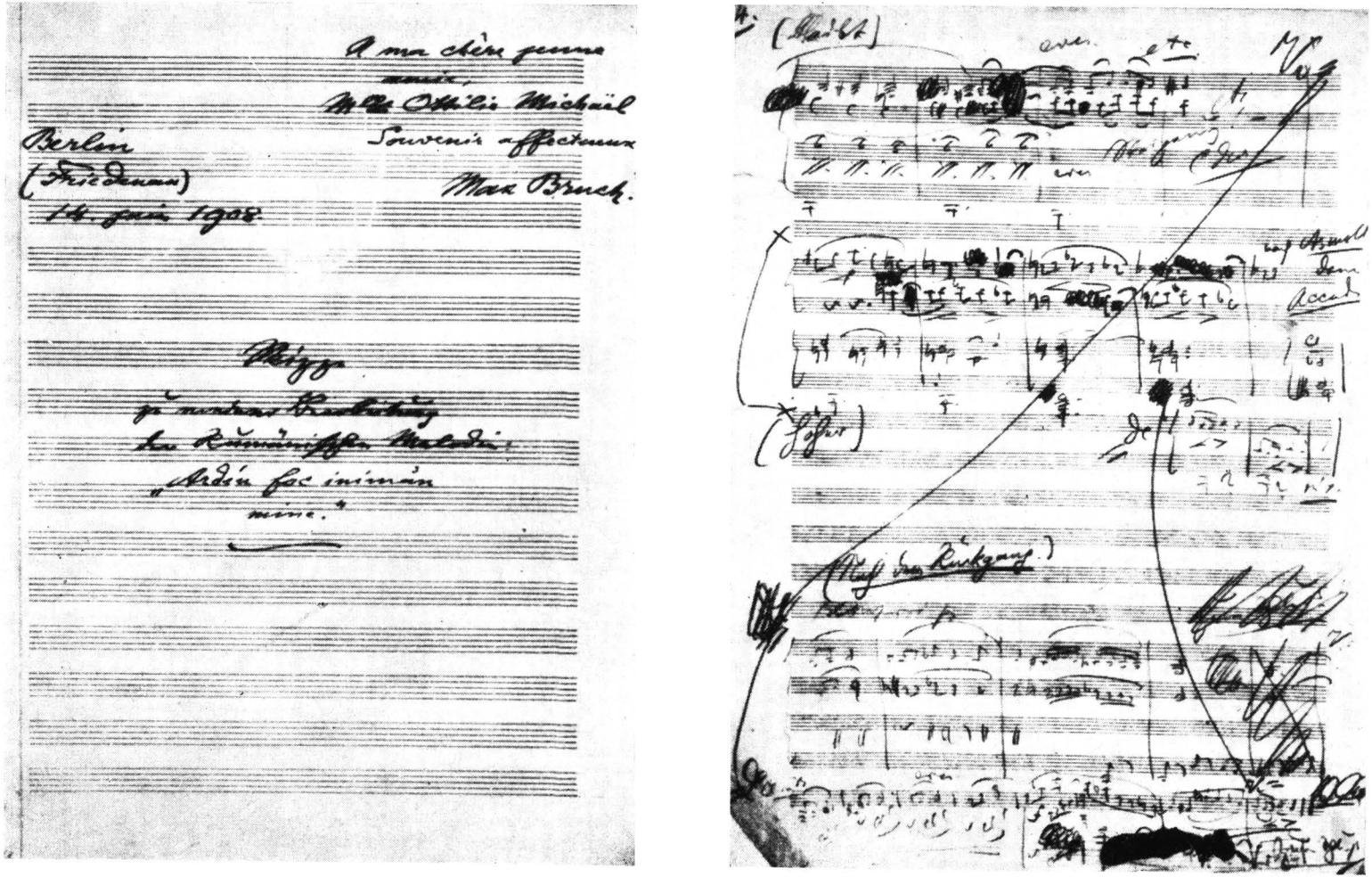


Fig. 2. — Două pagini din manuscrisul lui Bruch: Skizze zu meiner Bearbeitung der rumänische Melodie „Arde-n foc inima-n mine".

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Prezența lor în cadrul căminului Bruch avea să stîrnească legitima curiozitate a amatorului de folclor care dorea să cunoască specificul muzicii populare românești.

Nesatisfăcut poate de timidele exemplificări orale ale fraților Michail, depășiți din urmă, să-i prezinte textul unei vechi și binecunoscute romanțe românești, de influență rusească, intitulată *Arde-n foc inima-n mine* [1], al cărei text muzical îl aveau, întîmplător, la Berlin.

Inspirat de această melodie, Bruch a compus un trio pentru pian, violă și

Fig. 3. — Prima pagină a compoziției « Rumänische Melodie » (op. 82 no. 5).

și de greaua răspundere de a înfățișa compozitorului o mostră reprezentativă, compatrioții noștri au găsit cu cale, în cele clarinet — formație destul de rar întîlnită în repertoriul muzicii lui de cameră.

[1] În *Gazeta Bucovinei*, 1896, nr. 5, se face mențiune despre o lucrare *Arde-n foc inima . . .* de V. Vasilovschi; în colecția Institutului de folclor, sub nr. 76, se află fonograma unei romanțe *Arde-n foc inima-n mine . . .*, iar la Secția de stampe a Bibliotecii Academiei (cota III, 6804, nr. 241) un « Cîntec poporal » — al cărui punct de plecare este întru totul asemănător — *Arde-n foc inima-n mine*, aranjament pentru voce și piano de Hermann Kirchner (Instit. lith. Engelman, Mühlberg, Leipzig, 20728. M. 435).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Schița, în care se poate urmări interesantul proces de elaborare al compozitorului, poartă data de 14 iunie 1908 și dedicația în limba franceză:

«A ma chère jeune amie M-lle Ottilie Michail, souvenir affectueux - Max Bruch».

În titlu se pot citi următoarele rînduri care indică precisa sursă a inspirației: « *Skizze zu meiner Bearbeitung der rumänischen Melodie « Arde-n foc inima-n mine».*

Manuscrisul împreună cu textul compoziției (cuprinzînd un număr de 11 pagini și de astădată integral transcris) a fost oferit Otiliei Michail, după ce a fost executat într-o primă audiție în fața dedicatarei, la Hochschule din Berlin în vara lui 1908.

Fig. 4. — Portretul lui Max Bruch, desen de Otilia Michail.

Deși numerotată de Bruch cu cifra *82, No.* 5, în lista operelor lui [1], la opus 82, am găsit figurînd o compoziție corală pentru orchestră și orgă intitulată: *Das Wessobrunner Gebet* (1910).

S-ar putea întîmpla însă ca *Rumänische Melodie* să fi fost înglobată în acele lucrări menționate la nr. 83 care sînt trecute vag sub titlul de «8 bucăți pentru pian, clarinet și violă» *(8 Stücke für Klawier, Klarinette, Viola und Violoncello»).*

Împrejurarea că manuscrisul necunoscut ce publicăm se află de peste 50 de ani în țară — explică, într-o măsură, de ce compoziția *Rumänische Melodie* nu apare și în catagrafia operelor complete ale lui Max Bruch.

Scrisă în tonalitatea de *fa minor*, într-un tempo lent (andante sostenuto) și în forma clasică de lied tripartit, această lucrare începe prin enunțarea pateticei teme de către violă, (A) acompaniată de pian.

În secțiunea mediană a piesei (B), («un poco meno lento») pianul intervine cu pasaje largi, aerate, cu formule rapsodice imitînd pe alocuri sunetele unui țambal.

Viola și clarinetul, la unison, repeta apoi întocmai tema inițială (A), reluată apoi la rîndul său de pian și apărînd apoi în canon la violă și clarinet.

O scurtă *coda* încheie lucrarea.

« *Arde-n foc inima-n mine*» sau, cum a fost intitulată de Bruch « *Rumänische Melodie*», constituie o prețioasă verigă, pînă astăzi neștiută în opera lui, care vine o dată mai mult să confirme predilecția compozitorului german pentru folclorul unei alte naționalități.

Alături de compozițiile pe teme romînești ale lui Franz Liszt, Béla Bartok, Franco Alfano ori Pancio Vladigherov, trio-ul lui Bruch este un exemplu interesant de prelucrare, valorificare și interpretare a melos-ului romînesc de către un compozitor străin, de faimă universală.

Este interesant de știut că binevoitoarea amiciție a compozitorului Bruch pentru frații Michail a continuat un număr de ani, chiar și după întoarcerea acestora în Romînia, concretizîndu-se într-un șir de scrisori din care vom spicui, firește, numai pasajele de interes muzical.

Iată de pildă, în 1909 la 14 octombrie cum Bruch află « . . . cu mult interes, datorită scrisorii Dvs. din 10 august, că a fost executat la Sinaia concertul meu nr. 1 pentru vioară și că sînteți mulțumiți de felul cum a fost cîntat».

Un an mai tîrziu, la 24 ianuarie 1910, Emil Michail, care avea să facă o strălucită carieră la Berlin, a dat un concert; la acest recital a asistat și I. L. Caragiale care îl prețuia foarte mult. În ajun, profesorul Bruch îl îmbărbăta pe fostul său elev, asigurîndu-l că « este absolut sigur că va merge foarte bine». După ce-i trimitea cele mai bune urări, compozitorul își termină scrisoarea cu îndemnul: « Mut und Vertrauen» (curaj și încredere).

În luna următoare, la 14 februarie 1910, Max Bruch se adresa domnișoarei « Ottilie Michael aus Rumänien», invitînd-o să asiste la prima audiție a compo-

[1] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyclopädie der Musik*, Basel, 1954, vol. I.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ziției « Rugăciunea din Wessobrunn» «(pe care am compus-o astă vară, pentru cor și orchestră), dar care va fi cîntată fără cor; și apoi — la *Suita III-a pentru orchestră și orgă*, care va fi executată la 5 martie în concertul de la Hochschule. Voi avea grijă să primiți la timp biletele — voi scumpe odrasle ale Romîniei! Vă mai trimit un bilet pentru 18 februarie. O mie de urări de bine scumpa mea! La revedere! Al dumitale M. B.».

Într-o altă scrisoare, adresată la 2 noiembrie 1912, bătrînul compozitor exprimă părerea de rău că este nevoit, într-o împrejurare tristă, să-i aducă vorbe de alinare într-o altă limbă decît cea maternă:

« Îmi pare rău că trebuie să vă scriu toate acestea într-o foarte îndoielnică franceză — eu care aș fi vrut să vă consolez, suflet scump, în limba părinților mei! Soția mea a fost tare mișcată de bunul gînd ce i-l purtați; ea vă întreabă (și eu de asemenea) — dacă ați urmat și mai departe lecțiile de canto! Cred că în adevăr ar trebui s-o faceți fiindcă aveți o voce *frumoasă* și *emoționantă* care *vorbește inimii*! Cît despre mine, mă simt acum foarte bătrîn, dar sufletul mi-e încă tînăr...».

Aceste mărturii vădesc afectuoasele simțăminte ale unui mare artist, exteriorizate atît prin compoziția sa omagială *Rumänische Melodie*, cît și printr-o corespondență purtată cu o neobișnuită fervoare și perseverență, pînă în preajma primului război mondial.

În viața și opera lui Max Bruch, trio-ul înjghebat în anul 1908, adaugă la capitolul interpretărilor din muzica națională a popoarelor și această melodie românească, îmbogățind registrul operelor compozitorului cu încă o lucrare care, de bună seamă, ar merita cunoașterea și interesul nostru.

BARBU BREZIANU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

REPERTORIUL LUCRĂRILOR REDACTATE ÎN CADRUL INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI AL ACADEMIEI R.P.R. DE LA 1 IANUARIE 1958 LA 31 DECEMBRIE 1958

ACAD. G. OPRESCU, *Nicolae Grigorescu, un profil.* Publicat în *Studii şi cercetări de istoria artei*, nr. 2, 1958.

ACAD. G. OPRESCU şi REMUS NICULESCU, *J. Al. Steriadi, desenator.*

ACAD. G. OPRESCU şi MIRCEA POPESCU, *Ştefan Popescu, desenator.*

SECŢIA DE ARTĂ POPULARĂ

FLORESCU B. FLOREA şi PAUL PETRESCU, *Metoda de cercetare a culturii populare în U.R.S.S.*, publicat în *Studii şi cercetări de istoria artei*, nr. 1, 1958.

OŢETEA GEORGETA, *Broderii mărgineneşti*, publicat în *Studii şi cercetări de istoria artei*, nr. 2, 1958.

OŢETEA GEORGETA, *Interiorul mărginenesc.*

OŢETEA GEORGETA, *Tehnica în ornamentul ţesut şi brodat.*

PETRESCU PAUL, *Caracterele arhitecturii populare în zona de cîmpie din nord-vestul R.P.R.*

PETRESCU PAUL, *Casa cu foişor ţărănească la romîni*, publicat în *Studii şi cercetări de istoria artei*, nr. 1, 1958.

STAHL PAUL, *Aştrii cereşti în arta plastică populară la romîni.*

STAHL PAUL, *Ceramica populară din nord-vestul Munteniei.*

SECŢIA DE ARTĂ MEDIEVALĂ

LĂZĂRESCU EMIL, *În jurul datării a două vechi broderii romîneşti*, publicat în *Studii şi cercetări de istoria artei*, nr. 2, 1958.

LĂZĂRESCU EMIL, *Manuscrisele şi tiparul din Ţara Romînească în secolele XIV—XVI.*

MUSICESCU M.-A., *O broderie necunoscută de la Neagoe Basarab*, publicat în *Studii şi cercetări de istoria artei*, nr. 2, 1958.

MUSICESCU M.-A., *Sculptura în piatră în Ţara Romînească şi Moldova în secolele XIV—XVI.*

NASTASE D., *Biserica sf. Gheorghe din Hîrlău* — monografie.

PALEOLOGU AL., *Date asupra picturii bisericii sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeş.*

PALEOLOGU AL., *Contribuţii la studiul mănăstirii Probota.*

SECŢIA DE ARTĂ MODERNĂ ŞI CONTEMPORANĂ

BOGDAN RADU, *Din corespondenţa lui Ion Andreescu.*

BREZIANU BARBU, *N. N. Tonitza*—monografie ştiinţifică.

BREZIANU BARBU, *O lucrare necunoscută — pe motive romîneşti — de Max Bruch*, publicat în *Studii şi cercetări de istoria artei*, nr. 2, 1958.

ENESCU THEODOR, *Contribuţii la biografia lui Ştefan Luchian.*

FRUNZETTI ION, *Pictorii şi Unirea ţărilor romîne.*

FRUNZETTI ION, *Peisajul în pictura romînească înainte de Grigorescu.*

FRUNZETTI ION şi MIRCEA POPESCU, *Istoriografia de artă şi problemele marxism-leninismului.*

NICULESCU REMUS, *Grigorescu şi primii săi critici*, publicat în *Studii şi cercetări de istoria artei*, nr. 1, 1958.

NICULESCU REMUS, *George Bellu, un mare colecţionar de artă romîn.*

NICULESCU REMUS, *Grigorescu la şcoala de Belle-Arte din Paris*, publicat în *Studii şi cercetari de istoria artei*, nr. 1, 1958.

PAVEL AMELIA, *Începuturile «genului» în pictura şi grafica romînească*, publicat în *Studii şi cercetări de istoria artei*, nr. 2. 1958.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PAVEL AMELIA, *Caracterele picturii şi graficii româneşti de gen în secolul al XIX-lea.*

POPESCU MIRCEA, *Orientări în istoriografia de artă sovietică*, publicat în *Studii şi cercetări de istoria artei*, nr. 2, 1958.

POPESCU MIRCEA, AMELIA PAVEL, REMUS NICULESCU, RADU BOGDAN şi THEODOR ENESCU, *Biografii de artişti*, pentru editura Seemann, Leipzig.

SECŢIA DE TEATRU

ALTERESCU SIMION, *Unele probleme de orientare în istoriografia teatrală contemporană*, publicat în *Studii şi cercetări de istoria artei*, nr. 1, 1958.

BĂRBUŢĂ MARGARETA, *Consideraţii asupra repertoriului teatral al Şcolii filarmonice din Bucureşti*, publicat în *Studii şi cercetări de istoria artei*, nr. 2, 1958.

COLECTIVUL SECŢIEI, *Istoria teatrului românesc*, volumul I.

COSTA-FORU ANCA, *Spectacole de divertisment la curţile domneşti şi boiereşti*, publicat în *Studii şi cercetări de istoria artei*, nr. 2, 1958.

FLOREA MIHAI, *Genealogia lui Matei Millo.*

FRODA SCARLAT, *Alexandru Davila — critic teatral*, publicat în *Studii şi cercetări de istoria artei*, nr. 1, 1958.

GÎTZĂ LETIŢIA, *Mihail Pascaly în Transilvania.*

GÎTZĂ LETIŢIA, *Mihail Pascaly* — monografie ştiinţifică.

SECŢIA DE MUZICĂ

FONI FERNANDA, *Muzica simfonică şi instrumentală în secolul al XIX-lea.*

MISSIR N. şi L. NĂDEJDE, *Hermiona Asachi despre muzică.*

MISSIR N. şi A. TUDOR, *Critica muzicală românească în secolul al XIX-lea.*

RĂDULESCU MIHAI, *Creaţia violonistică a lui L. Wiest.*

RĂDULESCU MIHAI, *Pe marginea unui manuscris de Louis Wiest*, publicat în *Studii şi cercetări de istoria artei*, nr. 2, 1958.

RĂDULESCU MIHAI, *Noua creaţie românească de operă*, publicat în *Studii şi cercetări de istoria artei*, nr. 2, 1958.

ZOTTOVICEANU ELENA, *Prima simfonie românească*, publicat în *Studii şi cercetări de istoria artei*, nr. 2, 1958.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ANUL V 1958

INDEX ALFABETIC

		Nr.	Pag.
OPRESCU, G.,	Iosif Iser	1	11
	ARTĂ POPULARĂ		
BOGDAN, RADU,	Ion Stan Pătraş: un meşter popular din Maramureş	1	53
FLORESCU, FLOREA BOBU şi PAUL PETRESCU,	Metoda de cercetare a culturii populare în U.R.S.S.	1	15
OŢETEA, GEORGETA,	Broderii mărgineneşti	2	13
PETRESCU, PAUL,	Casa cu foişor ţărănească la romîni.....	1	27
	ARTĂ MEDIEVALĂ		
DUMITRESCU, FLORENTINA,	Interioare şi mobilier civil din Ţara Romînească şi Moldova în secolele XVI–XVII	1	115
MUSICESCU, MARIANA,	Date noi cu privire la epitrahilul de la Alexandru cel Bun.	1	75
MUSICESCU, MARIANA,	O broderie necunoscută din vremea lui Neagoe Basarab	2	35
PILLAT, CORNELIA,	Tradiţie şi inovaţie în arta Ţării Romîneşti din a doua jumătate a secolului al XVII-lea: biserica Cretzulescu din satul Rebegeşti ..	2	51
	ARTĂ MODERNĂ ŞI CONTEMPORANĂ		
NICULESCU, REMUS,	Grigorescu şi primii săi critici.....	1	139
OPRESCU, G.,	Grigorescu, un profil	2	81
PAVEL, AMELIA,	Începuturile «genului» în pictura şi grafica romînească	2	99
POPESCU, MIRCEA,	Orientări în istoriografia de artă sovietică ..	2	89

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TEATRU

		Nr.	Pag.
ALTERESCU, SIMION,	Unele probleme de orientare în istoriografia teatrală contemporană	1	185
BĂRBUŢĂ, MARGARETA,	Consideraţii asupra repertoriului teatral al Şcolii filarmonice din Bucureşti 1833 — 1837	2	139
COSTA-FORU, ANCA,	Spectacole de divertisment la curţile domneşti şi boiereşti în epoca feudală	2	127
FRODA, SCARLAT,	Al. Davila — critic teatral	1	199

MUZICĂ

FONI, FERNANDA,	Gavril Muzicescu despre cîntecul popular	1	213
RĂDULESCU, MIHAI,	Noua creaţie romînească de operă	2	149
ZOTTOVICEANU, ELENA,	Prima simfonie romînească	2	159

NOTE ŞI DOCUMENTE

BOGDAN, RADU,	Pe urmele lui Andreescu în Franţa	2	184
BREZIANU, BARBU,	O lucrare necunoscută — pe motive romîneşti de Max Bruch	2	197
FRANGA, IRINA şi GEORGE FRANGA,	Figurine de actori şi măşti de teatru din epoca elenistică găsite pe teritoriul ţării noastre	2	190
GÎŢZA, LETIŢIA şi MIHAI FLOREA,	Manifestări de dramă populară în cîteva regiuni ale ţării	1	275
IONESCU, TEODOR,	Pictorul ardelean Constantin Georgescu	2	187
LĂZĂRESCU, EMIL,	Note despre « aerul doamnei Malina »	1	227
LĂZĂRESCU, EMIL,	În jurul datării a două vechi broderii romîneşti	2	169
MARICA, VIORICA,	Note despre Anselm Wagner	1	249
MOLDOVEANU, I. ŞT.,	Date noi despre Ion Andreescu	1	236
NICULESCU, REMUS,	Grigorescu la Şcoala de belle arte din Paris	1	232
NICULESCU, REMUS,	Noi cercetări asupra activităţii lui Grigorescu în Franţa	2	175
OPREA, PETRE,	Două societăţi artistice bucureştene la începutul celei de a doua jumătăţi a secolului trecut	1	271
OPRESCU, G.,	Rezultatele unei călătorii la Praga în noiembrie 1958	2	174
RĂDULESCU, MIHAI,	Pe marginea unui manuscris de Louis Wiest	2	192
TURCU, AURORA,	Un document despre o casă ţărănească din anul 1765	2	167
. . .	Iulius Bielz	1	281
. . .	Ion Breazu	1	283
. . .	Repertoriul lucrărilor redactate în cadrul Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R. de la 1 ianuarie 1958 la 31 decembrie 1958	2	203

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

АКАДЕМИЯ РУМЫНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ТРУДЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ИСТОРИИ ИСКУССТВА

Год издания V 1958

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

		№	Стр.
ОПРЕСКУ Г.,	Иосиф Изер	1	11

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

БОГДАН РАДУ,	Ион Стан Пэтраш — народный мастер из Марамуреша	1	53
ОЦЕТЯ ДЖОРДЖЕТА,	Мэрджиненские вышивки	2	13
ПЕТРЕСКУ ПАУЛ,	Румынский крестьянский дом с галереей . .	1	27
ФЛОРЕСКУ ФЛОРЯ БОБУ и ПЕТРЕСКУ ПАУЛ,	Метод исследования народной культуры в СССР	1	15

СРЕДНЕВЕКОВОЕ ИСКУССТВО

ДУМИТРЕСКУ ФЛОРЕНТИНА,	Интерьеры и мебель частных домов в Валахии и Молдавии в XVI—XVII вв.	1	115
МУСИЧЕСКУ МАРИЯ-АНА,	Новые данные об епитрахили Александра Доброго	1	75
МУСИЧЕСКУ М.-А.,	Неизвестная вышивка времен Нягое Басараба	2	35
ПИЛЛАТ КОРНЕЛИЯ,	Традиции и новшества в румынском искусстве второй половины XVII века. Церковь Крецулеску в селе Ребеджешти	2	51

НОВОЕ И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

НИКУЛЕСКУ РЕМУС,	Григореску и его первые критики	1	139
ОПРЕСКУ Г.,	Очерк о Григореску	2	81
ПАВЕЛ АМЕЛИЯ,	Начала румынской жанровой живописи и графики	2	99

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

		№	Стр.
ПОПЕСКУ МИРЧА,	Направления в историографии советского искусства	2	89

ТЕАТР

АЛТЕРЕСКУ СИМИОН,	Вопросы направления современной театральной историографии	1	185
БЭРБУЦЭ МАРГАРЕТА,	Относительно репертуара театральной школы при Бухарестской Филармонии 1833—1837 годов	2	139
КОСТА-ФОРУ АНКА,	Представления при господарских и боярских дворах в феодальную эпоху	2	127
ФРОДА СКАРЛАТ,	А. Давила как театральный критик	1	199

МУЗЫКА

ЗОТТОВИЧАНУ ЕЛЕНА,	Первая румынская симфония	2	159
РЭДУЛЕСКУ МИХАЙ,	Новое румынское творчество в области оперы	2	149
ФОНИ ФЕРНАНДА,	Гаврил Музическу и народная песня	1	213

ЗАМЕТКИ И ДОКУМЕНТЫ

БОГДАН РАДУ,	Об Андрееску во Франции	2	184
БРЕЗЯНУ БАРБУ,	Неизвестная композиция на румынские темы Макса Бруха	2	197
ГЫЦЭ Л. и ФЛОРЯ М.,	Проявления народной драмы в различных областях РНР	1	275
ИОНЕСКУ ТЕОДОР,	Трансильванский живописец Константин Джорджеску	2	187
ЛЭЗЭРЕСКУ ЭМИЛЬ,	О «Воздухе княгини Малины»	1	227
ЛЭЗЭРЕСКУ ЭМИЛЬ,	В связи с датой двух старинных румынских вышивок	2	169
МАРИКА ВИОРИКА,	Об Ансельме Вагнере	1	249
МОЛДОВЯНУ И. Ш.,	Новое о Ионе Андрееску	1	236
НИКУЛЕСКУ РЕМУС,	Григореску и Парижская художественная академия	1	232
НИКУЛЕСКУ РЕМУС,	Новые исследования о деятельности Григореску во Франции	2	175
ОПРЯ ПЕТРЕ,	Два бухарестских художественных общества начала второй половины прошлого века	1	271
ОПРЕСКУ Г.,	О результатах поездки в Прагу в ноябре 1958 года	2	174
РЭДУЛЕСКУ МИХАЙ,	По поводу рукописи Луи Виста	2	192
ТУРКУ АУРОРА,	Документ о крестьянском доме 1765 года	2	167
ФРАНГА ИРИНА и ФРАНГА Г.,	Статуэтки актеров и театральные маски эллинистической эпохи, обнаруженные на территории страны	2	190
. . .	Ю. Билц	1	281
. . .	Ион Брязу	1	283
. . .	Список работ, отредактированных в Институте Истории искусств Академии РНР с 1 января по 31 декабря 1958 года	2	203

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ACADÉMIE DE LA RÉPUBLIQUE POPULAIRE ROUMAINE

INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART

ÉTUDES ET RECHERCHES D'HISTOIRE DE L'ART

Ve année 1958

INDEX ALPHABÉTIQUE

		No	Page
OPRESCU, G.,	Iosif Iser	1	11
	ART POPULAIRE		
BOGDAN, RADU,	Ion Stan Pătraş: un maître-artisan populaire de la région de Maramureş	1	53
FLORESCU, FLOREA BOBU et PETRESCU PAUL,	La méthode d'étude de la culture populaire en U.R.S.S.	1	15
OŢETEA, GEORGETA,	Les broderies de la Transylvanie méridionale	2	13
PETRESCU, PAUL,	La maison paysanne à belvédère chez les Roumains	1	27
	ART MÉDIÉVAL		
DUMITRESCU, FLORENTINA,	Intérieurs et mobilier de la Valachie et de la Moldavie aux XVIe XVIIe siècles	1	115
MUSICESCU, MARIANA,	Nouvelles données sur l'étole liturgique d'Alexandre le Bon	1	75
MUSICESCU, MARIANA,	Une broderie de l'époque de Neagoe Basarab	2	35
PILLAT, CORNELIA,	Tradition et innovation dans l'art valaque de la seconde moitié du XVIIe siècle: l'église Cretzulescu, de Rebegeşti	2	51
	ART MODERNE et CONTEMPORAIN		
NICULESCU, REMUS,	Grigoresco et ses premiers critiques	1	139
OPRESCU, G.,	Grigoresco. Quelques traits généraux	2	81
PAVEL, AMELIA,	Les débuts du « genre » dans la peinture et les arts graphiques roumains	2	99
POPESCU, MIRCEA,	Orientation de l'histoire soviétique de l'art	2	89

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

		No	Page
	THÉÂTRE		
ALTERESCU, SIMION,	Certaines questions d'orientation de l'historiographie théâtrale contemporaine	1	185
BĂRBUȚĂ, MARGARETA,	Quelques considérations sur le répertoire théâtral de l'école philharmonique de Bucarest (1833 - 1837)	2	139
COSTA-FORU, ANCA,	Spectacles et divertissements des cours princières et seigneuriales de l'époque féodale roumaine	2	127
FRODA, SCARLAT,	Al. Davila, critique dramatique	1	199
	MUSIQUE		
FONI, FERNANDA,	Certaines opinions de Gavril Musicesco sur le chant populaire	1	213
RĂDULESCU, MIHAI,	Nouvelles créations roumaines dans le domaine de la musique d'opéra	2	149
ZOTTOVICEANU, ELENA,	La première symphonie roumaine	2	159
	NOTES ET DOCUMENTS		
BOGDAN, RADU,	Sur les traces d'Andreesco en France	2	184
BREZIANU, BARBU,	Une œuvre inconnue de Max Bruch, sur des motifs roumains	2	197
FRANGA, IRINA et FRANGA, GEORGE,	Figurines d'acteurs et masques de théâtre de l'époque hellénistique découverts sur le territoire roumain	2	190
GÎȚZĂ, LETIȚIA et FLOREA MIHAI,	Le drame populaire tel qu'il se manifeste dans certaines régions du pays	1	275
IONESCU, TEODOR,	Le peintre transylvain Constantin Georgesco	2	187
LĂZĂRESCU, EMIL,	Notes sur le voile liturgique de la princesse Mălina	1	227
LĂZĂRESCU, EMIL,	De l'époque de deux broderies roumaines anciennes	2	169
MARICA, VIORICA,	Notes sur Anselme Wagner	1	249
MOLDOVEANU, I. ȘT.,	Nouvelles données sur la vie et l'œuvre de Ion Andreesco.	1	236
NICULESCU, REMUS,	Grigoresco à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris	1	232
NICULESCU, REMUS,	Nouvelles recherches sur l'activité de Grigoresco en France	2	175
OPREA, PETRE,	Deux sociétés artistiques bucarestoises au début de la seconde moitié du siècle dernier	1	271
OPRESCU, G.,	Les fruits d'un voyage à Prague, de Novembre 1958	2	174
RĂDULESCU, MIHAI,	En marge d'un manuscrit de Louis Wiest	2	192
TURCU, AURORA,	Un document relatif à une maison paysanne de 1765	2	167
. . .	Iulius Bielz	1	281
. . .	Ion Breazu	1	283
. . .	Répertoire des ouvrages publiés par l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie de la République Populaire Roumaine, du 1er janvier au 31 décembre 1958	2	203

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lei 20

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro